

LEMPERTZ

1845

Moderne Kunst I
Modern Art I
Evening Sale
29. November 2019 Köln
Lempertz Auktion 1143



A watercolor painting of a landscape. The scene is dominated by a large, dark tree with dense foliage in shades of green, blue, and brown, occupying the left and center. To the right, a body of water is depicted with various shades of blue and green, suggesting reflections and depth. The foreground is a mix of light and dark washes, possibly representing a path or a clearing. The overall style is soft and painterly, with visible brushstrokes and a rich color palette.

Loring Corintu
Wash of water
August 1924.



LEMPERTZ
1845

Moderne Kunst I
Modern Art I
Evening Sale
29. November 2019 Köln
Lempertz Auktion 1143



Vorbesichtigung *Preview*

Köln *Cologne*

Samstag 23. November, 10 – 16 Uhr

Sonntag 24. November, 11 – 16 Uhr

Montag 25. – Mittwoch 27. November, 10 – 17.30 Uhr

Donnerstag 28. November, 10 – 14 Uhr

Vernissage

Freitag 22. November 2019, 18 Uhr

Brüssel (selected items)

Grote Hertstraat 6, Rue du Grand Cerf

Dienstag 12. – Donnerstag 14. November, 10 – 17 Uhr

Berlin (in Auswahl – selected items)

Poststr. 22

Donnerstag 14. - Samstag 16. November, 11 – 17 Uhr

Versteigerung *Sale*

Köln *Cologne*

Freitag 29. November 2019

Auktion 1143 Moderne Kunst I

Mit Werken aus der Sammlung Will Grohmann

Including works from the Will Grohmann Collection

18 Uhr Lot 200 – 269

Die Auktion unter www.lempertz.com live im Internet

The auction will be streamed live at www.lempertz.com

Will Grohmann. Kunstkritiker und Sammler

Will Grohmann gilt als einer der bedeutendsten und einflussreichsten Kunstkritiker, -schriftsteller und Ausstellungskuratoren des 20. Jahrhunderts. 1887 in Bautzen geboren, wuchs Grohmann in Dresden auf. Ausgehend von eigenen künstlerischen Versuchen entwickelte er schon als Jugendlicher ein tiefes Interesse an der Kunst. Nach dem Abitur studierte Grohmann in Leipzig Germanistik, Kunstgeschichte, Geschichte, Philosophie und Orientalistik. Ein Studiensemester in Paris und der Kontakt zu dem Leiter des Leipziger Kunstvereins gaben weitere Impulse zur Beschäftigung mit der modernen Kunst, die zu dieser Zeit einer rasanten Entwicklung unterworfen war. 1914 schloss Grohmann seine Studien mit einer Dissertation in Germanistik und dem Staatsexamen für das Lehramt ab und trat in Dresden eine Stelle als Gymnasiallehrer an. Die fundierte wissenschaftliche Ausbildung, die er an der Universität genossen hatte, vielmehr aber noch seine persönliche Leidenschaft, seine Neugier und Kontaktfreudigkeit setzte er nebenberuflich in ein außerordentlich fruchtbares Engagement für die Kunst der Avantgarde um. Grohmanns Produktivität als Schriftsteller und Kritiker ist legendär, er publizierte unzählige Besprechungen und Artikel in internationalen Kunstzeitschriften und Zeitungen und wirkte mit an Lexika und Nachschlagewerken. Seit den 1920er Jahren veröffentlichte er Künstlermonographien zu Paul Klee, Ernst Ludwig Kirchner, Willi Baumeister, Wassily Kandinsky, Karl Schmidt-Rottluff und Oskar Schlemmer, die als Standardwerke in die Kunstgeschichtsschreibung eingingen.

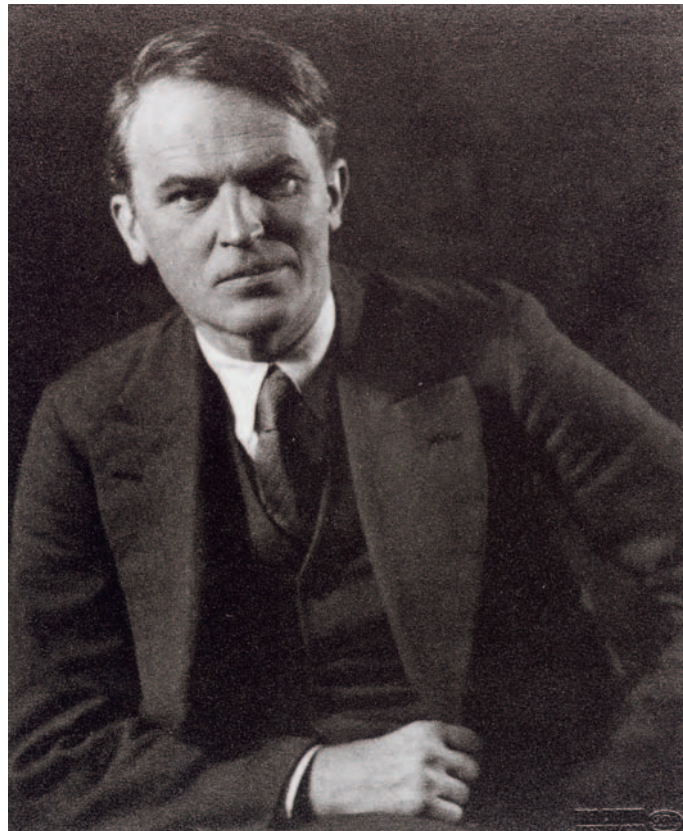
Für Grohmann ging es um mehr als die Einordnung und Beschreibung des zeitgenössischen Kunstgeschehens. Die pädagogische Vermittlung und Veranschaulichung für ein breites Publikum war ihm ein wichtiges Bedürfnis. Er war getrieben von einer rastlosen Wissbegier und dem Wunsch, die Kunst nicht nur zu rezipieren, sondern intellektuell zu durchdringen. Besonders hervorzuheben ist dabei die tiefe Verbundenheit, die er den Künstlern und ihrem Schaffen entgegenbrachte, mit vielen verbanden ihn jahrzehntelange enge Freundschaften. Grohmann war an der „Dresdner Sezession Gruppe 1919“ beteiligt, trat für die Künstlergemeinschaft „Die Brücke“ und für die Künstler des Bauhauses ein. Sein engmaschiges persönliches Netzwerk half ihm bei der gezielten Förderung vielversprechender junger Künstler wie Hans Hartung oder Fritz Winter ebenso wie bei der Realisierung von Ausstellungsprojekten, bei der Beratung von Sammlern und als Vermittler von Ankäufen. Daneben baute Grohmann eine eigene, qualitätvolle Kunstsammlung auf.

1933 wurde er aus dem Schuldienst entlassen und wirkte fortan als freier Kritiker und Schriftsteller, der während der Zeit des Nationalsozialismus in eingeschränktem Maße veröffentlichen konnte. Nach Ende des II. Weltkrieges übernahm Grohmann das Amt eines Ministerialdirektors der Landesverwaltung Sachsen, wurde Rektor der Dresdner Werkkunstschule und Professor für Kunstgeschichte. 1948 siedelte er nach Westberlin über, wo er seine Lehrtätigkeit an der Hochschule für Bildende Künste fortsetzte. Als Mitorganisator der documenta I, II und III und der Biennalen in Venedig und Paris setzte er sich im Nachkriegseuropa maßgeblich für die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst ein. 1968 verstarb Will Grohmann in West-Berlin.

Als Instanz mit unangefochtener Kennerschaft und Deutungshoheit begleitete und prägte Will Grohmann die Entwicklung der modernen und zeitgenössischen Kunst in Deutschland und Europa vom I. Weltkrieg bis Ende der 1960er Jahre. Durch den von ihm gestifteten Will Grohmann-Preis, der seit 1967 alljährlich von der Akademie der Künste Berlin an einen talentierten Nachwuchskünstler verliehen wird, setzt sich sein Engagement bis heute fort.

Renate Glück (1923-2018), geborene Zilz, war eine passionierte Dresdner Kunstsammlerin. Mit ihrem Mann Achim Glück, dem Erben eines in Dresden und Leipzig ansässigen großen Automobilhandels, nahm sie aktiv am gesellschaftlichen Leben Dresdens teil und führte ein offenes Haus, in dem Künstler, Schriftsteller und Kuratoren ein und aus gingen. Als Sammlerin und Förderin galt ihr Interesse in erster Linie wichtigen regionalen Künstlern, wie etwa Albert Wigand, Hermann Glöckner und Carlfriedrich Claus. Ihre Schwester Annemarie (1921-1970) war die langjährige Assistentin und enge Vertraute von Will Grohmann. Nach dem Tod seiner ersten Ehefrau Gertrud, geborene Vieweg, heirateten Grohmann und Annemarie Zilz 1966. Annemarie Grohmann überlebte ihren Mann nur um zwei Jahre, die Grohmann'sche Kunstsammlung ging an Renate Glück über, die sie bewahrte, zum Teil aber auch stiftete, etwa an das Dresdner Kupferstichkabinett, dem sie selbst besonders verbunden war.

Es ist uns eine besondere Freude, den letzten Teil des Nachlasses dieser beiden außergewöhnlichen Persönlichkeiten in unserer diesjährigen Herbstsaison anbieten zu dürfen. Der Schwerpunkt liegt auf Werken der Modernen Kunst, hier kommen ausgewählte Arbeiten mit persönlichem Bezug von Kandinsky, Klee, Miró, Winter, Arp und Baumeister aus der Sammlung Grohmann (Lot 200-212) sowie von Albert Wigand und Hermann Glöckner aus der Sammlung Glück zum Aufruf. In der Auktion Zeitgenössische Kunst können u.a. drei außerordentliche Werke von Hans Hartung aus der Sammlung Grohmann (Lot 600-605) präsentiert werden.



Hugo Erfurth, Will Grohmann, 1930, Silbergelatineabzug
Aus: Hugo Erfurth 1874-1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne,
Ausst. Kat. Museum für Angewandte Kunst Köln u.a., Köln 1992, S. 341

Will Grohmann. Art Critic and Collector

Will Grohmann is widely regarded to be one of the most important and influential art critics, authors and exhibition curators of the 20th century. Born in 1887 in Bautzen, Grohmann grew up in Dresden. He experimented with art in his youth, developing a profound interest in it. After passing his school leaving certificate Grohmann studied German Language and Literature, History of Art, Philosophy and Middle Eastern and Oriental studies in Leipzig. A semester spent in Paris and his contact to the head of the Leipziger Kunstverein provided him with further motivation to become engaged with modern art, which was undergoing a rapid development at the time. In 1914, Grohmann completed his studies with a graduation project in German Language and Literature and passed the state exams qualifying him to teach after which he accepted an appointment as a secondary school teacher in Dresden. His teaching aside, he invested the sound academic training he had enjoyed at university but also his personal passion, curiosity and sociability in an extremely fruitful engagement for avant-garde art. Grohmann's productivity as an author and critic is legendary, he published numerous reviews and articles in international art magazines and journals and contributed to lexicons and reference books. From the 1920s onwards, he published artist monographs on Paul Klee, Ernst Ludwig Kirchner, Willi Baumeister, Wassily Kandinsky, Karl Schmidt-Rottluff and Oskar Schlemmer, which would go down in art history as standard works.

However, Grohmann was more concerned about describing contemporary art events and putting them in context. He was motivated by a desire to communicate and portray art to a broad audience. And he was driven by a ceaseless curiosity and the wish not only to collect art but also to grapple with it intellectually. Special mention should also be made of the deep attachments he had to both artists and their work; indeed, he had close friendships with many of them spanning entire decades. Grohmann was involved in the Dresden Secession collaborative of 1919 and supported the artist grouping known as "Die Brücke" but also Bauhaus artists. His closely-knit personal network proved useful when he was promoting highly-promising artists such as Hans Hartung or Fritz Winter but equally when realizing exhibition projects, advising collectors and arranging acquisitions. In addition, Grohmann cultivate his own high-quality art collection.

In 1933 he was discharged from teaching and subsequently worked freelance as an art critic and author, although during the Third Reich he was restricted as to what he could publish. After the end of World War II Grohmann assumed office as a Ministerial Director in the Saxony State Administration, became Rector of the Werkkunstschule in Dresden and Professor of History of Art. In 1948 he moved to West Berlin where he continued his teaching work at the Academy of Arts. As co-organizer of documenta I, II and III and biennials in Venice and Paris respectively he was an emphatic promoter of contemporary art in post-war Europe. Will Grohmann died in 1968 in West Berlin.

As an acknowledged authority on art whose interpretations were held in high esteem, Will Grohmann accompanied the development of modern and contemporary art in Germany and Europe from World War I until the late 1960s. His legacy and commitment to art lives on in the form of the Will Grohmann Prize that he established in 1967, and which is awarded annually by the Academy of Arts Berlin to a talented young artist.

Renate Glück (1923-2018), née Zilz, was a passionate Dresden art collector. Together with her husband Achim Glück, the heir to a large car dealership in Dresden and Leipzig, she was actively involved in the social life of Dresden and opened her home to artists, authors and curators. As a collector and patron, she was primarily interested in important local artists such as Albert Wigand, Hermann Glöckner and Carlfriedrich Claus. For many years her sister (1921-1970) was assistant to and close confidante of Will Grohmann. After the death of his first wife Gertrud, née Vieweg, Grohmann and Annemarie Zilz married in 1966. Annemarie Grohmann only survived her husband by two years; the Grohmann art collection then went to Renate Glück, who nurtured it while also donating some items, for example to Dresden's Kupferstichkabinett, to which she felt a close attachment.

We are especially delighted to be able to present the final section from the estate of these two extraordinary personalities in this year's autumn season. The focus is on works of modern art and includes selected works with a personal connection by Kandinsky, Klee, Miró, Winter, Arp and Baumeister from the Grohmann Collection (lot 200-212) but also by Albert Wigand and Hermann Glöckner from the Glück Collection. In the contemporary art auction, we are proud to present among others three extraordinary works by Hans Hartung from the Grohmann Collection (lot 600-605).

FRITZ WINTER

Altenböge 1905 – 1976 Herrsching am Ammersee

200 TRIEBKRÄFTE DER ERDE

1944

Monotypie und Öl auf feinem Papier, original in Passepartout montiert. 29,5 x 21,2 cm. Oben links mit Bleistift monogrammiert und datiert ‚FW 44‘ sowie auf dem Passepartout signiert und datiert ‚Fritz Winter 44‘. – In guter Erhaltung.

Nicht bei Lohberg

Mit einer Foto-Expertise von Helga Gausling, Fritz-Winter-Haus, Ahlen, vom 23. Oktober 2019

Monotype and oil on fine paper, original matted. 29.5 x 21.2 cm. Monogrammed and dated in pencil 'FW44' upper left as well as signed and dated 'Fritz Winter 44' on mat. – In fine condition.

Not recorded by Lohberg

With a photo-certificate by Helga Gausling, Fritz-Winter-Haus, Ahlen dated 23 October 2019

Provenienz *Provenance*

Sammlung Will Grohmann, Berlin; seitdem in Familienbesitz

Literatur *Literature*

Ausst. Kat. Im Netzwerk der Moderne. Grohmann, Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee, Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau 2012/2013, S. 320 (Katalogband); Vgl. allgemein zu der Werkserie: Ausst. Kat. Fritz Winter. Triebkräfte der Erde, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/ Städtische Galerie Villingen-Schwenningen Beethovenhaus, Münster 1982

€ 80 000 – 120 000

Vermutlich schon während seines Studiums am Bauhaus knüpfte Fritz Winter erste Kontakte zu Will Grohmann, der seinerzeit eng mit den beiden Bauhaus-Meistern Paul Klee und Oskar Schlemmer befreundet war. Spätestens anlässlich seiner Einzelausstellung „Fritz Winter – Variationen über ein Raumthema“ 1931 bei Ferdinand Moeller muss es zu einem ersten Aufeinandertreffen mit Grohmann gekommen sein, in dessen Anschluss sich ein lebendiger Briefwechsel zwischen dem Künstler und dem Kritiker etablierte. Der Kontakt zwischen beiden riss auch nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten nicht ab und spätestens nach Ende des Krieges entwickelt sich Grohmann zu einem wichtigen Freund und Förderer von Fritz Winter. Anlässlich dessen 80. Geburtstages dankte er ihm mit den Worten: „An diesem 4.12. werden sicher sehr viele meiner Generation an dich in grosser Dankbarkeit denken. Wie viele mögen es sein, denen du die Wege geebnet hast?! Ganz zu schweigen wievielen du die Kunst unseres Jahrhunderts aufgezeigt hast in deinen Büchern.“ (Fritz Winter an Will Grohmann, Brief vom 1. Dezember 1967, Staatsgalerie Stuttgart/Archiv Will Grohmann, zit. nach: Dresden 2012/2013, Katalogband S. 322).

Die vorliegende Arbeit entstammt der vielleicht wichtigsten Werkgruppe im Oeuvre von Fritz Winter. Winters „Triebkräfte der Erde“ entstehen im Geheimen noch während der Kriegsjahre und bringen seine gestalterischen Experimente mit geometrischen und kristallinen Formen, den Transparenzen von Raum und Fläche zu ihrem Höhepunkt. In seiner gegenstandslosen Bildsprache suchen sie die inneren Kräfte der Natur sichtbar zu machen, ihr Wachsen im Verborgenen zwischen Licht und Dunkel. Es sind jene Werke, für die Winter nach Ende des Krieges gefeiert wird.

Unser Werk, das sich gemeinsam mit wohl neun anderen Werken des Künstlers in der Sammlung von Will Grohmann befand, versteht sich als bedeutendes Schlüsselwerk und Sinnbild für die Widerständigkeit der Kunst.

It was probably even during his studies at the Bauhaus that Fritz Winter first came into contact with Will Grohmann, who at that time was a close friend of the two Bauhaus masters Paul Klee and Oskar Schlemmer. Winter's solo exhibition "Fritz Winter – Variationen über ein Raumthema" ("Fritz Winter – Variations on a Spatial Theme") in 1931 was the latest point at which he would have first met Grohmann, and the pair subsequently struck up a lively correspondence. They maintained contact even after the Nazis had taken power and after the end of the War at the latest, Grohmann became one of Fritz Winter's most important friends and supporters. On the occasion of his 80th birthday, he thanked him with the words: "On this 4 December, a great many of my generation will undoubtedly think of you with tremendous gratitude. For how many people did you pave the way?! Not to mention the number of people who have learned about art through your books." (Fritz Winter writing to Will Grohmann, letter dated 1 December 1967, Staatsgalerie Stuttgart/Will Grohmann Archive, quoted from Dresden 2012/2013, catalogue volume p. 322).

This work is from what is perhaps the most important group of works in Fritz Winter's oeuvre. Winter's "Triebkräfte der Erde" were created in secret while the War was still going on and represent the pinnacle of his creative experiments with geometric and crystalline forms and the transparencies of space and surface. In his nonrepresentational pictorial language, these attempt to give expression to the latent forces of nature and their growth in obscurity between light and dark. These are the works for which Winter was to be celebrated after the end of the War.

Our work, which formed part of Will Grohmann's collection along with probably nine other works by the artist, can be considered a key piece in his oeuvre and an allegory for the resilience of art.



FRITZ WINTER

Altenböge 1905 – 1976 Herrsching am Ammersee

201 OHNE TITEL

1958

Öl auf Leinwand. 70 x 80,3 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Unten rechts in schwarz signiert und datiert ‚FWinter 58‘ – In guter Erhaltung.

Nicht bei Lohberg

Wir danken Helga Gausling, Fritz-Winter-Haus, Ahlen, für freundlichen Kommentar.

Oil on canvas. 70 x 80.3 cm. Framed in studio frame. Signed and dated 'FWinter 58' in black lower right. – In fine condition.

Not recorded by Lohberg

We would to thank Helga Gausling, Fritz-Winter-Haus, Ahlen, for friendly comment.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Will Grohmann, Berlin; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Dresden 2012/2013 (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau), Im Netzwerk der Moderne. Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee, Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann, Kat. Nr. 160, mit Abb. S. 323 (Katalogband)

€ 30 000 – 50 000

In den 1950er Jahren feierte Fritz Winter große Erfolge, nicht zuletzt befördert durch zahlreiche Rezensionen von Will Grohmann, der eine wichtige Kraft für den Aufstieg des Malers darstellte. Grohmann verhalf dem Künstler auch zur Etablierung im Ausland, etwa in einer Veröffentlichung in den französischen „Cahiers d'art“ im Jahr 1953 oder im Austausch mit dem befreundeten New Yorker Kunsthändler Henry Kleemann, dem er Fritz Winter 1958 als einen der wichtigsten Gegenwartskünstler Deutschlands empfahl – dies war nicht übertrieben, denn nur ein Jahr später war Winter nicht nur Teilnehmer der documenta II, sondern auch Mitglied der Hängekommission. Der Künstler seinerseits wusste die Unterstützung zu würdigen und schenkte Grohmann im Laufe der Jahre eine Reihe von Werken. Grohmanns Privatsammlung umfasste schließlich über zehn Werke, darunter dieses Gemälde aus dem Jahr 1958. In einem Brief an den Künstler aus dem Jahr bedankte sich Grohmann sehr wahrscheinlich für den Erhalt dieser Arbeit: „Ihr Bild hängt und breitet sich aus und wird jeden Tag schöner. Ich weiß nicht, ob der Groschen gleich bei der Ankunft gefallen ist. Ich habe Ihnen zwar schon mal geschrieben, aber es genügt mir nicht ganz. Es ist ja oft bei Bildern so, daß sie sich erst heimisch machen nach einiger Zeit, und das ist jetzt geschehen.“ (Fritz Winter an Will Grohmann, Brief vom 1. Dezember 1967, Staatsgalerie Stuttgart/Archiv Will Grohmann, zit. nach: Dresden 2012/2013, Katalogband S. 320).

In the 1950s Fritz Winter enjoyed great success, not least fostered by numerous reviews by Will Grohmann, who represented an important force behind the painter's rise. Grohmann helped the artist to become established abroad too, for example in a publication in the French "Cahiers d'art" in 1953, or by putting him in touch with Henry Kleemann, a New York art dealer he had befriended and to whom he recommended Fritz Winter as one of Germany's most important contemporary artists in 1958 – no exaggeration given as one year later Winter not only participated in documenta II, but also became a member of the hanging committee. The artist, for his part, was suitably grateful and gave Grohmann a series of works as gifts over the years. Grohmann's private collection included more than ten works, among these this painting dating from 1958. In a letter to the artist from that same year, Grohmann thanked him for what was most probably this very work: "Your picture is hanging and unfurling and gets more beautiful every day. I don't know whether the penny dropped as soon as it arrived. I know I have already written to you, but I feel it's not sufficient somehow. Often with paintings you find that they only settle in after a certain time, and that's what has happened now." (Fritz Winter writing to Will Grohmann, letter dated 1 December 1967, Staatsgalerie Stuttgart/Will Grohmann Archive, quoted from: Dresden 2012-3, catalogue volume p. 320).



HANS ARP

Straßburg 1886 – 1966 Basel

202 PETITE FIGURE APPUYÉE DITE L'ÉGYPTIENNE

1938

Bronze. Höhe 25,3 cm. Unbezeichnet.
Eines von 5 Exemplaren. – Mit goldbrauner,
glänzender Patina.

Giedion-Welcker/Hagenbach 57 (hier als
Exemplar 3/5 aufgeführt)

*Bronze. Height 25.3 cm. Unsigned. One of
5 casts. – With golden brown, shiny patina.*

*Giedion-Welcker/Hagenbach 57 (listed here
as cast 3/5)*

Provenienz Provenance

Sammlung Will Grohmann, Berlin; seitdem
in Familienbesitz

Ausstellungen Exhibitions

Dresden 2012/2013 (Staatliche Kunst-
sammlungen Dresden, Kunsthalle im
Lipsiusbau), Im Netzwerk der Moderne.
Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee, Richter,
Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will
Grohmann, Kat. Nr. 6, mit Abb. S. 87
(Katalogband)

Literatur Literature

Ionel Jianou, Jean Arp, Paris 1973, S. 69,
Nr. 57; Stefanie Poley, Hans Arp, Die Formen-
sprache im plastischen Werk, Stuttgart
1978, S. 143, mit Abb. Nr. 150; Hans Arp.
Skulpturen – eine Bestandsaufnahme,
hrsg. von Arie Hartog, Ostfildern, 2012,
S. 261, Nr. 57

€ 80 000 – 100 000

Hans Arp und Will Grohmann lernten sich in den 1920er Jahren über die Tänzerin Mary Wigman kennen, mit der Sophie Taeuber während ihrer Tanz- ausbildung bei Rudolf von Laban gemeinsam auf der Bühne gestanden hatte. Grohmann begeisterte sich für Wigmans Ausdruckstanz und setzte sich seinerseits für deren Übersiedlung von Berlin nach Dresden ein. Zwischen Arp und Grohmann entwickelte sich ein fortwährender Austausch, in dessen Folge der Kritiker den seit 1926 im französischen Meudon lebenden Künstler mehrfach besuchte. Der Kontakt überdauerte auch die Kriegszeit, die der von den Nazis verfemte Arp im südfranzösischen Exil verbringen musste. In den 1950er Jahren schrieb Grohmann wiederholt über Arp, der wiederum beeindruckt von dessen Verständnis für sein Werk war.

Bei einem der Besuche seines Freundes Arp in Meudon erhielt Grohmann diese köstliche Bronzeplastik geschenkt, für die er anschließend in Briefform dankte: „Lieber Hans Arp, Ihre schöne Plastik steht auf meinem Schreibtisch und erfreut mein Herz. Ich brachte Sie unerkannt in meinem Koffer über die Grenze, und als ich sie hier noch nonchalant wie eine Büchse Nescafé auspackte, fielen die Zuschauer vor Staunen fast um, und Annemie erklärte, sie hätte es ja immer gewußt, daß Arp nicht nur ein ganz großer Bildhauer wäre, sondern auch ein ganz besonders großer und lieber Mensch. Der Meinung bin ich ja auch, und wenn ich mit Curt [Valentin] zusammen war, wurde mir doppelt klar, welches Glück es war, Sie schon so lange zu kennen. Ihr Geschenk war für mich eine echte Überraschung, denn ich hätte nie daran zu denken gewagt, daß wir jemals uns auf dieser Ebene zu begegnen würden. Nun ist die Freude umso größer, und ebenso der Dank [...]“ (Will Grohmann an Hans Arp, Brief vom 23. Mai 1956, Staatsgalerie Stuttgart/Archiv Will Grohmann, zit. nach: Dresden 2012/2013, Katalogband S. 87).

Hans Arp and Will Grohmann first met during the 1920s through the dancer Mary Wigman, with whom Sophie Taeuber had appeared on stage during her dance training with Rudolf von Laban. Grohmann was impressed by Wigman's expressive style of dance and supported her in relocating from Berlin to Dresden. An ongoing exchange developed between Arp and Grohmann and the critic visited the artist, who lived in the French town of Meudon from 1926, on several occasions. Their contact endured throughout the War, which Arp, having been ostracized by the Nazis, was forced to spend in exile in the south of France. During the 1950s Grohmann wrote repeatedly about Arp who, for his part, was impressed by Grohmann's clear grasp of his work.

While visiting his friend Arp in Meudon, Grohmann was given this exquisite bronze sculpture, for which he subsequently thanked Arp in a letter: "My dear Hans Arp, your beautiful sculpture is on my desk and brings joy to my heart. I brought it across the border undetected in my suitcase, and as I nonchalantly unpacked it as if it were a packet of Nescafé, the onlookers almost fell over in shock, and Annemie declared that she never knew Arp was not only such a magnificent sculptor, but also such a very special and dear person. It's an opinion I share, and when I was with Curt [Valentin] it became doubly clear to me how lucky I am to have known you for so long. Your gift was a real surprise to me, because I never would have dared to think we might ever have reached this level of friendship. The joy is therefore all the greater, so thank you [...]" (Will Grohmann writing to Hans Arp, letter dated 23 May 1956, Staatsgalerie Stuttgart/Will Grohmann Archive, quoted from: Dresden 2012-3, catalogue volume p. 87).



JOAN MIRÓ

Montroig 1893 – 1983 Palma de Mallorca

203 FEMME ET OISEAUX DANS LA NUIT

1967

Tusche, Gouache und Aquarell über Bleistift auf Aquarellböden. 20,3 x 15,1 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit schwarzer Tusche signiert ‚Miró‘. Rückseitig mit Kugelschreiber signiert, datiert, betitelt und gewidmet ‚29/VIII/67 Femme et oiseaux dans la nuit Pour mon ami Will Grohmann avec tous mes meilleurs voeux à l'occasion de son 80 anniversaire Miró‘. – In sehr schöner, farbfrischer Erhaltung.

Nicht bei Dupin/Lelong-Mainaud

India ink, gouache and watercolour over pencil on watercolour laid paper. 20.3 x 15.1 cm. Framed under glass. Signed ‚Miró‘ with black India ink lower left. On the verso, signed, dated, titled, and dedicated with ballpoint pen ‚29/VIII/67 Femme et oiseaux dans la nuit Pour mon ami Will Grohmann avec tous mes meilleurs voeux à l'occasion de son 80 anniversaire Miró‘. – In fine condition and with vibrant colours.

Not recorded by Dupin/Lelong-Mainaud

Provenienz *Provenance*

Sammlung Will Grohmann, Berlin; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Dresden 2012/2013 (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau), Im Netzwerk der Moderne. Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee, Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann, Kat. Nr. 101, mit Abb. S. 235 (Katalogband)

€ 70 000 – 90 000

Ähnlich wie Wassily Kandinsky und Paul Klee wurde Joan Miró von Will Grohmann hochgeschätzt und verehrt. In seiner Sammlung befanden sich mehrere Werke des Künstlers, darunter diese Arbeit, die in ihren leuchtenden tänzerisch-musikalischen Formen und Zeichen ein ganz typisches Beispiel für Mirós ikonisches Universum der Bildsymbole darstellt. Offenbar als Geschenk zu Grohmans 80. Geburtstag widmete Miró dieses hinreißende Werk seinem lieben Freund formatfüllend auf der Rückseite: „Pour mon ami Will Grohmann avec tous mes meilleurs voeux à l'occasion de son 80 anniversaire“.

Grohmanns Auseinandersetzung mit Joan Miró begann etwa dreißig Jahre zuvor wohl im Zusammenhang mit der Ausstellung „Joan Miró. Dernières oeuvres, tableaux du début“, die 1934 in der Pariser Galerie „Cahiers d'art“ stattfand und zu der der Kritiker einen begleitenden Aufsatz veröffentlichte. Im Kontext einer Reise nach Prag besuchte Miró Grohmann nur ein Jahr später in Dresden. Wie ein reichhaltiger und sehr persönlich geführter Briefwechsel dokumentiert, entwickelte sich in den folgenden Jahrzehnten eine enge Freundschaft zwischen Künstler und Kritiker. Wie hoch Grohmann das künstlerische Werk von Miró schätzte, belegt ein Brief aus dem Jahr 1949: „Nachdem ich so ziemlich alles wieder gesehen habe, was in den letzten zehn Jahren entstanden ist, trage ich keine Bedenken, Ihnen zu versichern, daß Sie von allen denen, die nach Picasso und Klee gekommen sind, das größte Erlebnis waren, und ich gratuliere Ihnen von ganzem Herzen zu Ihren Erfolgen.“ (Will Grohmann an Joan Miró, Brief vom 15. September 1949, Staatsgalerie Stuttgart/Archiv Will Grohmann, zit. nach: Ausst. Kat. Im Netzwerk der Moderne, Dresden 2012/2013, Katalogband S. 232).



Will Grohmann held Joan Miró in just the same esteem and honoured him the way he did Wassily Kandinsky and Paul Klee. Grohmann's collection contained several works by the artist including this work which in its bright dancing, musical forms and symbols is a highly typical example of Miró's iconic universe of pictorial symbols. Evidently as a gift for Grohmann's 80th birthday Miró wrote a dedication to his dear friend that takes up much of the rear of this attractive work: "Pour mon ami Will Grohmann avec tous mes meilleurs vœux à l'occasion de son 80 anniversaire." (For my friend Will Grohmann with all my best wishes on the occasion of his 80th birthday).

It would seem that Grohmann had first become familiar with Joan Miró some 30 years earlier in connection with the exhibition "Joan Miró. Dernières oeuvres, tableaux du début", which was held 1934 in the Parisian gallery "Cahiers d'art" and about which the critic published an accompanying essay. In connection with a trip to Prague Miró visited Grohmann just one year later in Dresden. As is documented by an abundant and highly personal correspondence a close friendship developed between the artist and art critic over the following decades. Just how high the esteem was in which Grohmann held the artistic work of Miró is evidenced by a letter dating from 1949: "Having seen more or less everything that was produced in the last ten years I have absolutely no reservations in assuring you that of all those artists who succeeded Picasso and Klee you were the greatest experience and I would like to congratulate you with all my heart for your success." (Will Grohmann to Joan Miró, letter dated 15 September 1949, Staatsgalerie Stuttgart/Archive Will Grohmann, quoted from: exhib. cat. Im Netzwerk der Moderne, Dresden 2012-3, catalogue volume p. 232).

29 / 67

viii

Femme et oiseaux dans
la nuit

pour mon ami

Will Grohmann
avec tous mes meilleurs
vœux à l'occasion de son
80 anniversaire
Dico.

WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

204 TAUCHER MIT SPIEGELUNG

1950/51

Öl und Sand auf Leinwand, auf Hartfaserplatte. 46 x 33,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts signiert ‚Baumeister‘ (in die frische Farbe geritzt). – In guter Erhaltung. Partiiell minimales Craquelé.

Grohmann 392 („Taucher mit Spiegelung IV“); Beye/F. Baumeister 622

Oil and sand on canvas, on fibreboard. 46 x 33.5 cm. Framed under glass. Signed 'Baumeister' (scratched into the fresh paint) lower right. – In fine condition. Partially with minimal craquelure.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Will Grohmann, Berlin; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Marlborough Fine Art, London (rückseitig mit dem Galerie-Etikett); Dresden 2012/2013 (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau), Im Netzwerk der Moderne. Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee, Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann, Kat. Nr. 13, mit Abb. S. 102 (Katalogband)

€ 30 000 – 40 000

Etwa gleichen Alters, verbindet Willi Baumeister und Will Grohmann eine enge und langwährende Freundschaft. Nach ersten Kontakten in den 1920er Jahren, setzt die Korrespondenz zwischen dem Maler und dem Kritiker Ende der 1920er Jahre ein, 1930/1931 erscheint mit André Malraux in Paris Grohmanns erste kleine Monographie über den Künstler.

Das Gemälde „Taucher mit Spiegelung“ wird von Will Grohmann in das Jahr 1934 datiert. In seiner Monographie mit Werkverzeichnis aus dem Jahr 1963 ordnet er es damit in Baumeisters Werkgruppe „Sandbilder Vallorta“ ein, zu deren archaischer Formensprache er ausführlich: „Vallorta ist ein Ort an der ostspanischen Küste mit mittelsteinzeitlichen Malereien im Freien. Die Bilder, die Tiere und Menschen, sind nur handgroß, einfarbig (rot, braun oder schwarz) auf gelblichem oder graublauem Grund [...]. Die Figuren sind ohne Binnenzeichnung und Modellierung, wie Schattenrisse“. Baumeisters dort entstandene Werke seien „von höchster Eleganz, obwohl nichts da ist als der in verschiedenen Gelb-Grau-Tönen gebrochene Wüstensand und die knappen schwarzen Hieroglyphen, deren Gesten so überzeugend sind, daß niemand an der gemeinten Wirklichkeit zweifeln würde. Man denkt vor den Originalen an Steintafeln aus ältester Zeit und kann sich doch nicht darüber täuschen, daß die eingetieften Figurationen ganz und gar unserem Zeitgefühl entsprechen.“ (Will Grohmann, Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1963, S. 71). Die heutige Forschung geht davon aus, dass unser Werk eher 1950/1951 im Kontext der „Safer“ Arbeiten entstanden ist, welche den Werken aus Vallorta in ihrer safrangelben deckenden Sandschicht sehr ähnlich sind und deren enge Verwandtschaft auch Grohmann hervorhebt (vgl. op. cit., S. 131).

Approximately the same age, Willi Baumeister and Will Grohmann were bound by a close and long-lasting friendship. After initial encounters in the 1920s, the correspondence between the painter and the critic began at the end of that decade; in 1930/1931 Grohmann's first little monograph on the artist was published with André Malraux in Paris.

Will Grohmann dated the painting "Taucher mit Spiegelung" to 1934. In his 1963 monograph and catalogue raisonné, he thus assigns it to Baumeister's "Sandbilder Vallorta" group of works, regarding their archaic formal idiom he explains: "Vallorta is a village on the eastern Spanish coast with outdoor Mesolithic paintings. The images – the animals and people – are only hand-sized, monochromatic (red, brown or black) on a yellowish or greyish blue ground [...]. The figures feature no interior drawing and modelling, like silhouettes." The works Baumeister created there are "of extreme elegance, although there is nothing there but the desert sand tinted in various tones of yellow and grey and the terse black hieroglyphs, whose gestures are so convincing that no one would doubt their apparent reality. Standing before the originals, we think of stone tablets from the most ancient times and are nonetheless unable to delude ourselves into believing that the engraved figures completely correspond to the feeling of our time." (Will Grohmann, Willi Baumeister, Leben und Werk, Cologne 1963, p. 71). Current scholarship assumes that our work is more likely to have been created in 1950/1951 in the context of the "Safer" works, which are very similar to the works from Vallorta in the saffron yellow of the layer of sand that covers them and whose close affinity is also emphasized by Grohmann (cf. op. cit., p. 131).



WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

205 CÉZANNE AUF DEM WEG ZUM MOTIV

1948

Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte.
54 x 46 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts signiert und datiert ‚Baumeister 48‘
(in die frische Farbe geritzt). Rückseitig
datiert, betitelt und gewidmet, „Cézanne
auf dem Weg zum Motiv“ 1948 Für Will
herzlichst WBaumeister‘.

Grohmann 1135; Beye/F. Baumeister 1544

*Oil with resin on fibreboard. 54 x 46 cm.
Framed under glass. Signed and dated
'Baumeister 48' (scratched into the fresh
paint) lower right. Dated, titled, and dedicated
, "Cézanne auf dem Weg zum Motiv" 1948
Für Will herzlichst WBaumeister' verso.*

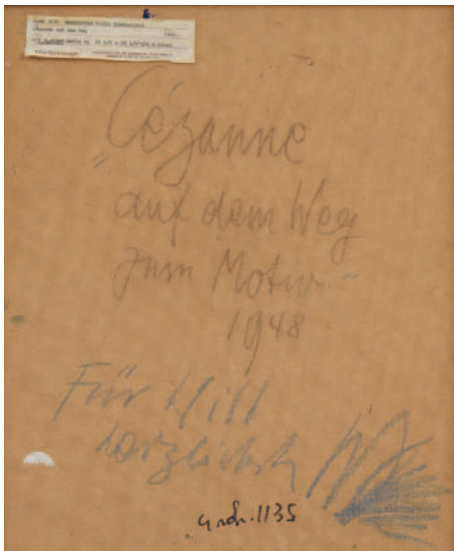
Provenienz Provenance

Sammlung Will Grohmann, Berlin; seitdem
in Familienbesitz

Ausstellungen Exhibitions

Marlborough Fine Art, London (rück-
seitig mit dem Galerie-Etikett); Dresden
2012/2013 (Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau), Im
Netzwerk der Moderne. Kirchner, Braque,
Kandinsky, Klee, Richter, Bacon, Altenbourg
und ihr Kritiker Will Grohmann, Kat. Nr. 11,
mit Abb. S. 99 (Katalogband)

€ 40 000 – 60 000



Verso

Gemeinsam mit einigen anderen bedeutenden Arbeiten des Künstlers gehörte das Schlüsselwerk „Cézanne auf dem Weg zum Motiv“ zu Grohmanns privater Sammlung – „Für Will, herzlich“ widmete es Baumeister seinem Freund.

Durch eine Vielzahl intensiver Gespräche mit dem Künstler hatte Grohmann ein klares Verständnis für die Inspirationen und Referenzen Baumeisters, darunter auch die besondere Bedeutung Paul Cézannes. Ganz zu Beginn der Einleitung seiner Baumeister-Monographie aus dem Jahr 1963 schreibt er: „[...] und er liebte über alles Cézanne. Cézanne war für ihn der Wendepunkt der neuen Malerei, er hat ihn immer wieder studiert und noch in den späteren Jahren vieles von dem, was er von sich aus erfand, auf ihn bezogen. Bis zu einem gewissen Grade war Cézanne für ihn auch der Lehrmeister der Kubisten, die ihm mehr bedeuteten als der ‚Blaue Reiter‘ und die zu bewundern er nie aufhörte.“ (Will Grohmann, Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1963, S. 9). Unsere Arbeit ist gewissermaßen titelgebend für eine ganze Werkgruppe, die Baumeister zwischen 1947 und 1951 schuf. In dieser, so Grohmann, „lotet er nach langer Unterbrechung den Grund seiner tektonischen Möglichkeiten abermals aus und setzt sich erneut mit der absoluten Gestalt und der Konstruktion des Bildes auseinander.“ (op. cit., S. 112).

Together with other important works, the pivotal piece “Cézanne auf dem Weg zum Motiv” belonged to Grohmann’s private collection – Baumeister dedicated it to his friend: “Für Will, herzlich” (For Will, warm regards).

Through numerous intense discussions with the artist, Grohmann had a clear understanding of Baumeister’s inspirations and references, and this also included the special importance of Paul Cézanne. At the very beginning of the introduction to his 1963 Baumeister monograph, he writes: “[...] and, above all, he loved Cézanne. For him Cézanne was the turning point of modern painting, he studied him repeatedly and, even in his later years, he associated much of what he invented on his own with him. To a certain degree, he also saw Cézanne as the teacher of the cubists, who meant more to him than the ‘Blauer Reiter’ and whom he never ceased to admire.” (Will Grohmann, Willi Baumeister, Leben und Werk, Cologne 1963, p. 9). Our picture provided the title, so to speak, for an entire group of works that Baumeister created between 1947 and 1951. In these, according to Grohmann, “he once more explored – after a lengthy pause – the foundation of his tectonic possibilities and again occupied himself with the absolute figure and the construction of the painting.” (op. cit., p. 112).



WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

206 RITZFIGUREN LANDSCHAFTLICH

1948

Öl mit Kunstharz auf Karton. 36,4 x 46,3 cm.
Gerahmt. Unten links signiert und datiert
,Baumeister 8 48' (in die frische Farbe ge-
ritz). – In guter Erhaltung.

Grohmann 734 („Ritzfiguren landschaftlich
V“); Beye/F. Baumeister 1081

*Oil with resin on card. 36.4 x 46.3 cm.
Framed. Signed and dated 'Baumeister 8 48'
(scratched into the fresh paint) lower left. – In
fine condition.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Will Grohmann, Berlin; seitdem
in Familienbesitz

€ 30 000 – 50 000

Die vorliegende Arbeit ordnet Will Grohmann Baumeisters Werkgruppe der „Linienmauer, Ritzlinien, plastische und andere Linien“ zu, mit der sich der Maler von den frühen 1940ern bis zu den anbrechenden 1950er Jahren beschäftigt. Was diese Arbeiten verbindet, ist eine unverkennbar archaisch-mystische Formensprache, die der Künstler auch in Titeln wie „Afrika“, „Sumer“ oder „Mykene“ reflektiert. „Immer mehr verzahnen sich die Entwürfe Baumeisters“, schreibt Will Grohmann über Baumeisters Werke der 1940er Jahre, „immer deutlicher wird, daß der Maler nicht mehr in Themen denkt, sondern aus der Fülle seiner bildnerischen Erfindungen und Erfahrungen heraus, die einer Empfindung oder einer tieferen Schicht seines Bewußtseins die Richtung angeben. Alles ist Maskierung, jede Gestalt ist vieldeutig, Medium einer Wahrheit, die sich nicht unmittelbar begreifen und fassen lässt. [...] Aus dieser Situation heraus empfand Baumeister den Weg des Künstlers doppelt als einen Weg ins Unbekannte, als eine Entdeckungsfahrt zu einem Ziel, das er nicht kennt, das er erst weiß, wenn das Ziel erreicht ist. Eine Berührung mit Klees Behauptung, daß der Künstler zwar alles wisse, aber nachher.“ (Will Grohmann, Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1963, S. 97f). Baumeisters Ritzfiguren scheinen der Vergangenheit zu entstammen und beinhalten doch das Gegenwärtige wie das Zukünftige.

Will Grohmann classified the present piece among the group of Baumeister's works known as "Linienmauer, Ritzlinien, plastische und andere Linien", which occupied the painter from the early 1940s to the beginning of the 1950s. These works are united by an unmistakably archaic and mystical formal idiom, which is also reflected by the artist's choice of titles, such as "Afrika", "Sumer" and "Mykene". "Baumeister's designs become more and more interwoven", writes Will Grohmann of Baumeister's works during the 1940s, "it becomes more and more clear that the painter is no longer thinking in terms of themes, but from the foundation of his abundant artistic inventions and experiences, which provide direction to a feeling or a deeper layer of his consciousness. Everything is a mask, every figure is ambiguous, the medium of a truth that does not allow itself to be directly grasped and comprehended. [...] Working from within this situation, Baumeister experienced the way of the artist doubly as a way into the unknown, as a voyage of discovery to a destination which was unknown to him, which he would only know when he had reached that destination. This intersects with Klee's assertion that the artist does know everything, but only afterwards." (Will Grohmann, Willi Baumeister, Leben und Werk, Cologne 1963, p. 97f.). Baumeister's scratched figures seem to come from the past, but they nonetheless contain the present as well as the future.



WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

207 FIGURATION MIT LATERNE

1955

Öl auf Hartfaserplatte. 37,3 x 47,5 cm.
Mit Atelierleiste gerahmt. Rechts unten in Schwarz signiert ‚Baumeister‘. Rückseitig auf der Hartfaserplatte mit dem Stempel „atelier willi baumeister“. – In guter Erhaltung.

Grohmann 1654; Beye/F. Baumeister 2120

Oil on fibreboard. 37.3 x 47.5 cm. Framed in studio frame. Signed 'Baumeister' in black lower right. Stamped "atelier willi baumeister" on the back of the fibreboard. – In fine condition.

Provenienz Provenance

Sammlung Will Grohmann, Berlin; seitdem in Familienbesitz

€ 30 000 – 50 000

Obschon im Kontext seiner Laternen entstanden, scheint Willi Baumeisters „Figuration mit Laterne“ kompositionell in der Tradition der früheren Reliefs und Mauerbilder zu stehen. Es ist ein außergewöhnliches Werk, das gemeinsam mit der Arbeit „Graues Fragment (Zwei Laternen)“ (Beye/F. Baumeister 2019) durchaus eine Sonderstellung neben drei Laternen-Bildern des Jahrs 1955 einnimmt, jenem letzten Lebensjahr des Künstlers. Wie so häufig stellt sich dem Betrachter die Frage nach der Bedeutung des Zeichens der Laterne – einer Frage, mit der sich auch Will Grohmann zum Ende seiner Monographie konfrontiert sieht: „Was mag Baumeister mit seinen ‚Laternen‘ gemeint haben? [...] Laternen gibt es fröhliche wie aus Klees ‚Laternenfest‘; Kinder marschieren am Sommerabend mit Lampions durch die Dämmerung, es gibt aber auch Allerseelenlaternen wie im Tempelbezirk von Nara, der alten japanischen Kaiserstadt, Totenlampen, die einmal im Jahr erleuchtet werden. Sind es diese? Die Mehrdimensionalität bezieht sich in der Kunst nicht nur auf Raum und Zeit, sondern auch auf unsere Träume von Welt und Ewigkeit. An welche der Welten mag Baumeister gedacht haben? [...] In einer und derselben Serie klingen bei gleichbleibenden Grundformen sehr verschiedene Leidenschaften, aber auch Erkenntnisse an. Eine leichte Verschiebung der Akzente kann das Ganze in sein Gegenteil verwandeln, ein anderes Gelb im Grund, ein anderes Rot auf Blau genügt schon, die Ebenen zu verschieben. Es ist nicht so, daß Baumeister darum wußte, als er sich der Grenze zwischen hier und dort näherte, und daß er das Orchester seiner Erfindungen und poetischen Kräfte bewußt dirigierte. Er vertraute wie immer auf den Einklang zwischen der inneren und äußeren Welt und brauchte sich um die Ankunft im Reich des All-Einen nicht mehr zu sorgen.“ (Will Grohmann, Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1963, S. 159f).

Although it was created in the context of his lanterns, Willi Baumeister's "Figuration mit Laterne" seems to belong to the tradition of his earlier reliefs and wall paintings in terms of its composition. It is an exceptional work that certainly occupies a special position – together with his piece "Graues Fragment (Zwei Laternen)" (Beye/F. Baumeister 2019) – alongside three lantern pictures from 1955, in the final year of the artist's life. As is so often the case, viewers are faced with the question of the lantern symbol's meaning – a question to which Will Grohmann also turns his attention at the end of his monograph: "What could Baumeister have meant with his 'Laternen'? [...] There are cheerful lanterns, like those from Klee's 'Laternenfest', where children march with their lanterns through the twilight of a summer evening, but there are also all soul's lanterns, like those in the temple district of Nara, the ancient Japanese imperial city: lamps for the dead, which shine once a year. Are these meant? In art, multidimensionality relates not just to space and time, but also to our dreams of the world and eternity. Which of these worlds might Baumeister have been thinking of? [...] In one and the same series very different emotions, but also insights, resonate among unchanging basic forms. A slight shift of emphasis can transform everything into its opposite: a different yellow in the background, a different red on blue is already enough to shift between these planes. It is not that Baumeister knew this as he approached the boundary between here and there, and that he consciously conducted the orchestra of his inventions and poetic powers. As always, he trusted in the harmony between the inner and outer world and no longer needed to worry about his arrival in the realm of the universal soul." (Will Grohmann, Willi Baumeister, Leben und Werk, Cologne 1963, p. 159f).



WASSILY KANDINSKY

Moskau 1866 – 1944 Neuilly-sur-Seine

208 OHNE TITEL

1927

Tuschfederzeichnung auf leicht strukturier-tem Papier, original auf Karton aufgezogen. 48,3 x 32,1 cm (Karton 58,8 x 43,1 cm). Unten links mit Tusche monogrammiert und da-tiert ‚K 27‘. Auf dem Karton unten rechts mit Bleistift signiert und gewidmet ‚Meinem lieben Dr. Will Grohmann zu 4 XII 32 Kandinsky Dessau‘. – In guter Erhaltung.

Endicott Barnett (Zeichnungen) 648

Pen and ink drawing on slightly textured paper, the original laid down on card. 48.3 x 32.1 cm (card 58.8 x 43.1 cm). Mono-grammed and dated 'K 27' in ink lower left. Signed and dedicated 'Meinem lieben Dr. Will Grohmann zu 4 XII 32 Kandinsky Dessau' in pencil on card lower right. – In fine condition.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Will Grohmann, Berlin; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

London 1971 (Marlborough Fine Art Ltd.), Important Drawings, Watercolours and Graphics of the 19th and 20th Centuries, Kat. Nr. 21 (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett)

€ 50 000 – 70 000

„Was die die Bilder bis 1933 im Ganzen auszeichnet, ist zunächst einmal die Spiritualität auch des Mathematischen und Konstruktiven, die unerhörte Einfühlung in die Gebiete des Physikalischen und dessen Verwertung für die Welt der malerischen Erfindungen. [...] Man denkt vor Ihnen an Phänomene, die erst nach Kandinskys Tod aktuell werden, an Weltraumforschung und Erdsatelliten. [...] Für Kandinsky ist Kunst Erfindung, nicht Wiedergabe, also können Bilder nur gleichnishaft gemeint sein. Aber es wäre nicht verwunderlich, wenn Kandinsky wie vor 1914 in die Zukunft sähe und eine kommende Welt vorausnähme, die in ihrer Bildwelt schon Wirklichkeit wird.“ (Will Grohmann, Wassily Kandinsky. Leben und Werk, Köln 1958, S. 211).

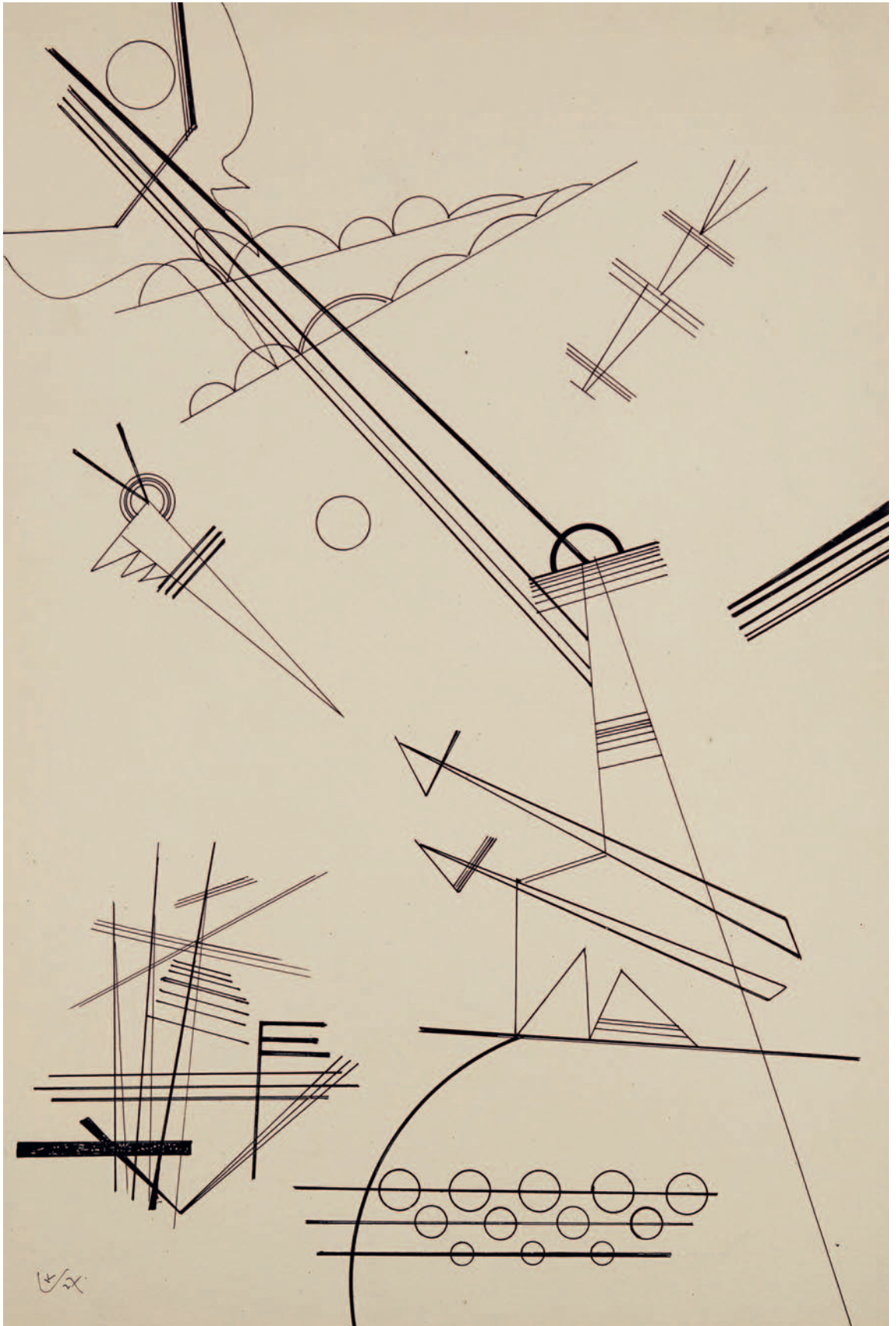
Betrachtet man unsere großformatige Tuschezeichnung aus dem Jahr 1927 wird auf den ersten Blick deutlich, welche herausragenden Qualitäten im Werk von Kandinsky Will Grohmann mit seinen Worten zu erfassen sucht. Wie die Sichtbarmachung unsichtbarer Radiowellen muten die typischen Linien und Pfeilformen an, ausgesendet gen Himmel von einer steil aufragenden Form in der rechten Bildhälfte. Die Zeichnung, entstanden 1927, widmete ihm Kandinsky im Dezember 1932 – zu dieser Zeit war das Dessauer Bauhaus bereits durch die Nationalsozialisten geschlossen worden.

Ähnlich wie Klee würdigte Grohmann Kandinsky als einen der großen Künstler des 20. Jahrhunderts, nicht nur mit seiner großen Monographie aus dem Jahr 1958, sondern auch als Ausstellungsmacher und Interpret. Die besondere Beziehung zwischen Künstler und Kritiker verdeutlicht sich in den immerhin rund 24 Werken in seiner Sammlung, darunter wichtige Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik (vgl. Ausst. Kat. Im Netzwerk der Moderne, Dresden 2012/2013, Katalogband S. 191).

“The overall characteristic of the pictures that were completed by 1933 is first and foremost the spirituality that also extends to the domains of the mathematical and constructive, his incredible empathy for the fields of physics and their use for the world of painterly innovations. [...] Standing in front of them one thinks of phenomena that would not become topical until after Kandinsky's death, such as space exploration and earth satellites. [...] For Kandinsky art is invention, not reproduction, and consequently pictures can only be intended as analogy. But it would hardly be surprising if Kandinsky, as he did prior to 1914, were to look into the future and anticipate a coming world whose imagery is already reality.” (Will Grohmann, Wassily Kandinsky. Leben und Werk, Cologne 1958, p. 211).

If one considers our large-format ink drawing from the year 1927 those outstanding qualities in the work of Kandinsky Will Grohmann attempts to describe with these words are evident at first glance. They resemble the visualization of invisible radio waves: the typical lines and arrow shapes transmitted skywards from a steeply rising form on the right side of the picture. Kandinsky created the drawing in 1927 and dedicated it to Grohmann in December 1932 – at a time when the Nazis had already shut down the Bauhaus in Dessau.

As he had also done for Klee, Grohmann honoured Kandinsky as one of the greatest artists of the 20th century, not only with the major monograph published in 1958 but also as an exhibition organizer and art critic. The special relationship between the artist and critic is also revealed in the roughly 24 works in his collection including important paintings, watercolours, drawings and prints (cf. exhib. cat. Im Netzwerk der Moderne, Dresden 2012-3, catalogue volume p. 191).



PAUL KLEE

Münchenbuchsee bei Bern 1879 – 1940 Muralto-Locarno

209 BILDNISSKIZZE FRAU C II

1926

Ölpause auf feinem Japanpapier, auf braunem Papier montiert. 24,3 x 17,6 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Tusche signiert ‚Klee‘, unterhalb der Darstellung auf dem braunen Papier datiert, betitelt und mit der Werknummer bezeichnet ‚1926 G.3. Bildnisskizze Frau C II‘. – Auf Karton aufgezogen.

Cat. Rais. Paul Klee 4115

Oil transfer drawing on fine Japan paper, mounted on brown paper. 24.3 x 17.6 cm. Framed under glass. Signed 'Klee' in ink lower right, dated below the depiction on the brown paper, titled and inscribed with the work number '1926 G.3. Bildnisskizze Frau C II'. – Mounted on card.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Will Grohmann, Berlin; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Marlborough Fine Art, London (auf der Rahmenrückwand mit dem Galerie-Etikett); Dresden 2012/2013 (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau), Im Netzwerk der Moderne. Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee, Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann, Kat. Nr. 86, mit Abb. S. 213 (Katalogband)

Literatur *Literature*

Will Grohmann, Paul Klee. Handzeichnungen 1921-1930, Potsdam/Berlin 1934, Nr. 85; Jürgen Glaesmer, Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921-1936, Bern 1984, mit Abb.

€ 30 000 – 50 000

Paul Klee und Will Grohmanns erster persönlicher Kontakt reicht wahrscheinlich bis in das Jahr 1920 zurück, als sich beide anlässlich der Herbstausstellung „Dresdner Sezession Gruppe 1919“ in der Galerie Arnold trafen – von Grohmann mitorganisiert waren hier unter anderem auch Werke Klees vertreten. Es war ein Artikel über Klee, mit dem Grohmann 1928 erstmals in Christian Zervos' „Cahiers d'art“ publizierte und damit den Auftakt zu einer langjährigen Zusammenarbeit mit dem Pariser Galeristen bildete. Über Jahrzehnte fand Paul Klee in Will Grohmann seinen wichtigsten Förderer, Interpreten und Biographen, wobei in der persönlichen Nähe zwischen Künstler und Kritiker das besondere Moment dieser facettenreichen Beziehung lag: „Die Größe Klees liegt in der Unbeirrbarkeit und Treue zu seinem Ich. Er forderte von sich das Letzte und opferte auf jeder Stufe der Entwicklung sogar den Erfolg. Er schritt über ihn hinweg, ließ sich von seinem Ruhm nicht einholen und dachte nur daran, wie er es besser machen könne. Diese Zielstrebigkeit hindert ihn aber nicht, heiter zu sein. Er nahm die erregendsten Dinge mit Gelassenheit auf und wandte sie ins Sinnvolle. War heiter auch in der Arbeit, denn sie erweckte seine stärksten Kräfte, indem er sich auf bildnerischer Ebene immer intensiver orientierte, antwortete ihm immer tiefere Geheimnisse.“ (Will Grohmann, Paul Klee, Genf/Stuttgart, S. 382).

Die reizende physiognomische Studie „Bildnisskizze Frau C II“ erhielt Will Grohmann, der sich immer besonders für die Zeichnungen Klees interessierte, vermutlich als Ausgleich für langjährige kuratorische und vermittelnde Tätigkeiten von dem Kunsthändler Harry Fischer. Gemeinsam mit Fischer hatte Grohmann 1962 eine Sonderausstellung über die Maler des Bauhauses in der Londoner Marlborough Gallery organisiert und hierzu aus seiner Sammlung die repräsentative Arbeit „Sonnenuntergang“ (Cat. Rais. Paul Klee 5327) geliehen, welche er nach langen Überlegungen einige Jahre später über Fischer verkaufte (vgl. Ausst. Kat. Im Netzwerk der Moderne, Dresden 2012/2013, Katalogband S. 215).

Paul Klee and Will Grohmann probably first met in person all the way back in 1920, when the two became acquainted with each other at the Galerie Arnold on the occasion of the autumn exhibition "Dresdner Sezession Gruppe 1919", which Grohmann had helped organise and which also presented works by Klee, among others. The first article Grohmann published in Christian Zervos's "Cahiers d'art" was about Klee: appearing in 1928, it marked the beginning of his many years of collaboration with the Parisian gallerist. For decades, Paul Klee found his most important supporter, interpreter and biographer in Will Grohmann, and the exceptional element in this multifaceted relationship lay in the personal affinity between the artist and critic: "Klee's greatness lies in his imperturbable loyalty to himself. He demanded everything from himself and even sacrificed success at every step of his development. He moved beyond it, did not permit his fame to catch up to him and thought only of how he could do things better. This determination did not, however, prevent him from being cheerful. He took the most agitating things in his stride and transformed them into something meaningful. He was also cheerful in his work, because it stirred his greatest powers; by continuously intensifying his orientation on an artistic level, ever deeper secrets responded to him." (Will Grohmann, Paul Klee, Genf/Stuttgart, p. 382).

The charming physiognomic study "Bildnisskizze Frau C II" was presumably given to Will Grohmann, who was always particularly interested in Klee's drawings, by the art dealer Harry Fischer as compensation for many years of work curating and presenting art. Together with Fischer, Grohmann had organised a special exhibition on the painters of the Bauhaus at London's Marlborough Gallery in 1962; Grohmann loaned a splendid work from his own collection to this show – "Sonnenuntergang" (Cat. Rais. Paul Klee 5327), which he sold through Fischer several years later, after thoroughly thinking over this decision (cf. exhib. cat. Im Netzwerk der Moderne, Dresden 2012/2013, catalogue volume, p. 215).



K. 111

1926 G. B. Bildnis skizze Frau C. II

PAUL KLEE

Münchenbuchsee bei Bern 1879 – 1940 Muralto-Locarno

210 PARK

1920

Farblithographie auf Bütten. 12,7 x 10,3 cm (20,3 x 16,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Eines von 300 Exemplaren. Erschienen als Beilage zur Vorzugsausgabe von „Der Ararat“, Verlag Hans Goltz, München, Mai/Juni 1920. Nach dem gleichnamigen Aquarell von 1914 (vgl. Cat. rais. Bd. 2, 1245). – Im Passepartout-Ausschnitt gebräunt und mit Lichtrand.

Kornfeld A. 112

Colour lithograph on laid paper. 12.7 x 10.3 cm (20.3 x 16.5 cm). Framed under glass. Signed. One of 300 proofs. Published as a supplement to the special edition of "Der Ararat", Verlag Hans Goltz, Munich, May/June 1920, based on the eponymous watercolour from 1914 (cf. cat. rais. vol. 2, 1245). – The mat opening browned and with light-stain.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Will Grohmann, Berlin; seitdem in Familienbesitz

€ 3 500 – 4 500



WASSILY KANDINSKY

Moskau 1866 – 1944 Neuilly-sur-Seine

211 ERSTE RADIERUNG FÜR DIE EDITION „CAHIERS D'ART“

1930

Original-Kaltnadelradierung auf Kupferdruckpapier. 21,5 x 15,9 cm (31,9 x 26 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert, datiert und gewidmet „Meinem lieben Dr. Will Grohmann Herzlichst Kandinsky Dessau 30 XI 30“. Druck außerhalb der Auflage von 40 Exemplaren, die von den Editions „Cahiers d'art“ herausgegeben wurde. – Im Rand gebräunt und mit Lichtrand.

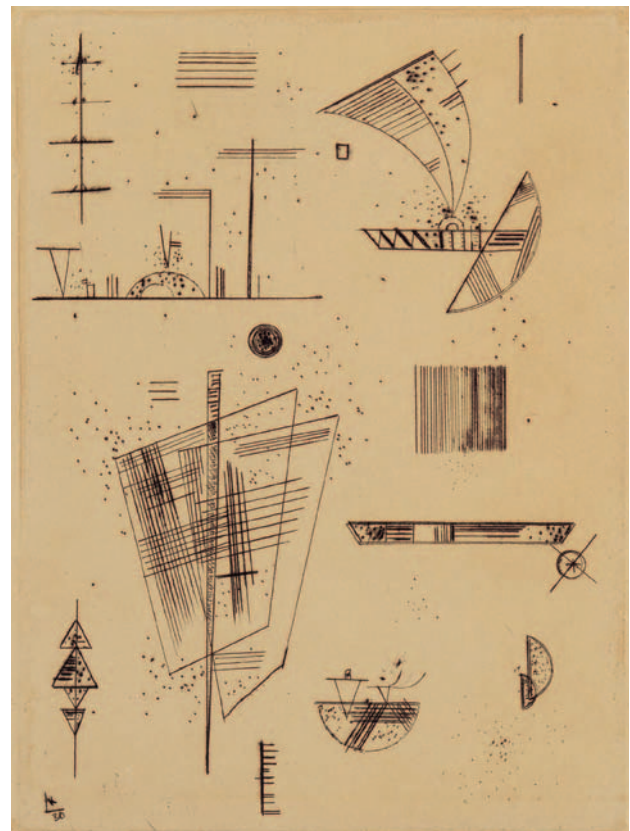
Roethel 194; Friedel/Hoberg 151.1

Drypoint etching on copperplate printing paper. 21.5 x 15.9 cm (31.9 x 26 cm). Framed under glass. Signed, dated, and dedicated „Meinem lieben Dr. Will Grohmann Herzlichst Kandinsky Dessau 30 XI 30“. Print aside from the edition of 40 proofs published by Editions "Cahiers d'art". – The margins browned and with light-stain.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Will Grohmann, Berlin; seitdem in Familienbesitz

€ 4 000 – 6 000





WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

212 DIALOG 1949

Pastell auf Büttlen mit Wasserzeichen „CANSON“: 24,1 x 31,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links signiert und datiert ‚Baumeister 49‘.

Nicht bei Ponert

Mit einer Expertise von Felicitas Baumeister, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart, vom 17. Oktober 2019. Das Werk wird in den Nachtrag des Werkverzeichnisses unter der Nummer 1914B aufgenommen.

Pastel on laid paper with watermark “CANSON”: 24.1 x 31.2 cm. Framed under glass. Signed and dated ‘Baumeister 49’ lower left.

Not recorded by Ponert

With a certificate by Felicitas Baumeister, Archiv Baumeister at Kunstmuseum Stuttgart, dated 17 Oct. 2019. The work will be included in the supplement to the catalogue raisonné under the number 1914B.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Will Grohmann, Berlin; seitdem in Familienbesitz

€ 5 000 – 7 000

WALTER LEISTIKOW

Bromberg 1865 – 1908 Berlin

213 DÜNEN AUF NORDSEELAND

Um 1899

Öl auf Leinwand. 101 x 150,6 cm. Gerahmt. Unten links schwarz signiert ‚Leistikow‘. – In farbfischem originalen Zustand. Unmittelbar an den Rändern schmal berieben, da in noch nicht getrocknetem Zustand gerahmt wurde.

Wir danken Heinz Holtmann, Köln, für die wissenschaftliche Beratung.

Oil on canvas. 101 x 150.6 cm. Framed. Signed 'Leistikow' in black lower left. – In original condition with vibrant colours. Narrow rubbing right by the edges as the painting was framed before being dry.

We would like to thank Heinz Holtmann, Cologne, for scientific advice.

Provenienz *Provenance*

Dr. Fritz Brockhaus, Leipzig (1874-1952);
seitdem Familienbesitz

€ 40 000 – 50 000

Unmittelbar umfängt die großformatige, gewaltige Dünenlandschaft Nordseelands den Betrachter, dessen Blick vom hohen Standpunkt gelenkt wird von einem tiefen, fein rosa eingetönten Wolkenhimmel hinweg über den noch sonnenbeschiene Strand auf das offene Meer. Obschon nicht frei von Melancholie, ist der abendlichen Landschaft durch den regen Wechsel von Licht und Schatten die Schwere genommen.

1894 hatte Walter Leistikow die Dänin Anne Mohr geheiratet. „Sommer für Sommer bereiste das Ehepaar Leistikow Skandinavien. Es waren Exkursionen, bei denen sich für den Maler Hingabe an die überwältigende Natur mit intensiver künstlerischer Arbeit vereinten. [...] Motive aus Dänemark werden zwischen 1896 und 1900 zu einem Themenkreis im Werk Leistikows. Er malte [...] Dünen und Wellen, nie aber das Treiben am sommerlichen Strand. [...] Leistikow wendete sich nicht dem dänischen Land- und Stadtleben zu; was er vermitteln will, war nicht die wirkliche Natur, sondern wie es in einer zeitgenössischen Kunstkritik heißt, ‚edle Vereinfachung nordischer Landschaft, die unsere nächste Umgebung uns in ein Märchen und in fremde Schönheit umzuwandeln wußte.“ (Margrit Bröhan, Walter Leistikow, Berlin 1989, S. 47, 49).

This large-format painting of the vast, dune-filled landscape of North Zealand immediately envelops its viewers, whose gaze is directed from their high vantage point past a sky filled with low-hanging clouds tinted in delicate shades of pink, across a beach still in the light of the sun and out to the open sea. Although not free of melancholy, the lively alternation of light and shadow rids this evening landscape of any heaviness.

Walter Leistikow had married the Danish woman Anne Mohr in 1894. "Summer after summer, the married couple travelled through Scandinavia. For the painter, these excursions united his surrendering himself to an overwhelming nature with intense artistic work. [...] Motifs from Denmark came to form a circle of themes in Leistikow's work between 1896 and 1900. He painted [...] dunes and waves, but never the bustle of the summer beach. [...] Leistikow did not turn his attention to Danish rural and urban life; what he wished to convey was not real nature but – as a contemporary review described – the 'noble simplification of the Nordic landscape, which for us allowed a transformation of our immediate surroundings into a fairy-tale and into unfamiliar beauty'" (Margrit Bröhan, Walter Leistikow, Berlin 1989, pp. 47, 49).





PAULA MODERSOHN-BECKER

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

214 BRUSTBILD ZWEIER JUNGEN VOR LANDSCHAFT

Um 1901

Öltempera auf Malpappe. 36,1 x 29 cm.
Gerahmt. Nicht signiert. – Rückseitig mit blauem und rotem Stift von Otto Modersohn bezeichnet „19“ sowie mit Bleistift beschriftet „45“ (ehem. Kaufpreis). – Der Karton leicht konvex gewölbt, vornehmlich der Oberrand etwas unregelmäßig geschnitten und minimal berieben. Die Ecken mit kleinen Nagelöchern, verso mit Resten eines weißen Papieraufklebers.

Nicht bei Busch/Werner

Mit einer Bestätigung von Wolfgang Werner, Bremen/Berlin, vom 10.10.2018. Die Arbeit wird in den Nachtrag des Werkverzeichnisses aufgenommen.

Oil tempera on artist's board. 36.1 x 29 cm. Framed. Unsigned. – On the verso, inscribed "19" by Otto Modersohn in blue and red pen verso and inscribed "45" in pencil (former purchase price). – The card slightly convex, especially the upper margin slightly irregularly cut and minimally rubbed. The corners with small nail holes, remnants of a white paper label verso.

Not recorded by Busch/Werner

With a confirmation from Wolfgang Werner, Bremen/Berlin, dated 10 Oct. 2018. This work will be included in the supplement of the catalogue raisonné.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland in dritter Generation

€ 80 000 – 120 000

Bildnisse dieser Art sind im Werk von Paula Modersohn-Becker keine Seltenheit. Aber das Unvermitteltete, mit der die Künstlerin Köpfe der beiden Jungen in Szene setzt, erstaunt dann doch zunächst und bindet alle Aufmerksamkeit des Betrachters beim Studieren der Gesichter. Mit seinen blauen Augen mustert der linke Knabe uns unbestimmt. Ähnlich verhält sich der hinter ihm Stehende: nahezu emotionslos blickt er in eine uns abgewandte Richtung. Bei dem links gezeigten Jungen handelt es sich laut Wolfgang Werner vermutlich um dasselbe Modell wie das im „Brustbild eines Jungen vor Apfelbäumen“ (vgl. Günter Busch/Wolfgang Werner, Paula Modersohn-Becker, Werkverzeichnis der Gemälde, München 1998, Bd. II, S. 131, Kat. Nr. 170).

Als Paula Becker sich 1898 in Worpswede als angehende Künstlerin niederlässt, nimmt die neue Landschaft unweit von Bremen direkten Einfluss auf ihre Bilderwelt und ihre Malerei. Sie malt, besser, sie porträtiert die Landschaft mit den schlanken Birken, den von dunklen Moorkanälen gerahmten Wiesen und den dort lebenden Menschen. „Rücksichtslos und geradeaus malend, Dinge, die sehr worpswedisch sind und die noch nie einer sehen und malen konnte“ beschreibt Rilke die junge Malerin in einem Brief an den Wuppertaler Sammler Karl von der Heydt (zit. nach Heinrich Wiegand Petzet, Das Bildnis des Dichters, Frankfurt a. M., 1957, S. 68).

Modersohn-Becker zeichnet Situationen mit Kindern oft in extremer Nahsicht und erhöht damit die Konzentration auf das Wesentliche, den Blick auf eine zutiefst menschliche Aussage. Ihre leidenschaftliche Emotionalität ist dabei fern von sozialer Erhebung und ebenso fern von einer Romantisierung der bauerlichen Armut. Bilder wie diese zeigen ihre grundtiefe Verbundenheit mit den Kindern; sie versteht dies nicht nur inhaltlich sondern auch formal zu zeigen.

However, the suddenness in the artist's presentation of the two boys' heads is nonetheless initially astounding. Likenesses of this kind are not uncommon in Paula Modersohn-Becker's oeuvre. However, the suddenness in the artist's presentation of the two boys' heads is nonetheless initially astounding, and it completely captures viewers' attention as they study the faces. With his blue eyes, the boy on the left scrutinises us in an undefined manner. The one standing behind him behaves similarly: his almost emotionless gaze – serious, expressionless, with no hint of a smile in his eyes – is turned in a different direction, away from us. According to Wolfgang Werner, the boy shown on the left is probably the same model depicted in "Brustbild eines Jungen vor Apfelbäumen" (see Günter Busch/Wolfgang Werner, Paula Modersohn-Becker, Werkverzeichnis der Gemälde, Munich 1998, vol. II, p. 131, cat. no. 170).

In 1898, when Paula Becker settled in Worpswede as an aspiring artist, the new landscape not far from Bremen exercised a direct influence on her pictorial world and her painting. She painted, or rather, she created a portrait of the landscape with its slender birch trees, meadows framed by the dark canals of the fen and the people who lived there. "Painting uncompromisingly and straightforwardly, things that are very typical of Worpswede and which no one else had ever been able to see and paint", is how Rilke describes the young painter in a letter to the Wuppertal collector Karl von der Heydt (cited in Heinrich Wiegand Petzet, Das Bildnis des Dichters, Frankfurt a. M., 1957, p. 68).

Modersohn-Becker often drew situations featuring children in extreme close-up, thus concentrating more strongly on what was essential: the view of a deeply human statement. In this context her passionate emotionality is far from social agitation and equally far from a romanticisation of farmers' poverty. Pictures like these reveal her profound bond with the children; she understands how to present this not just thematically, but also formally.



MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 – 1935

215 FRAU BEIM BUTTERN (FRAU AUS LAREN AM BUTTERFASS)

Um 1885

Aquarell und Gouache über Bleistift auf Papier. 30 x 22,6 cm (Passepartout-Ausschnitt). Unter Glas gerahmt. Oben rechts grauschwarz signiert ‚MLiebermann‘ (ligiert). – Fest in Passepartout montiert.

Mit einer Authentizitätsbestätigung von Margreet Nouwen, Max Liebermann-Archiv, Berlin

Watercolour and gouache over pencil on paper. 30 x 22.6 cm (mat opening). Framed under glass. Signed 'MLiebermann' (joined) in grey-black upper right. – Firmly matted.

With a confirmation of authenticity by Margreet Nouwen, Max Liebermann-Archiv, Berlin

Provenienz Provenance

Aloys Mayer, Wiesbaden/Amsterdam (1891, beim Künstler erworben), Nachlass; Karl und Faber, München, Auktion 75, 17./19. November 1960, Lot 661 („Holländerin am Butterfaß“), Farbtafel II; Privatbesitz, Schweiz (bis 1983); Galerie Römer, Zürich (1984); Privatbesitz, Schweiz; Christie's London, Impressionist and Modern Works on Paper, 10. Februar 2011, Lot 264 („Brabanter Bäuerin am Butterfass“); Privatsammlung, Berlin

Literatur Literature

Brief von Max Liebermann an Aloys Mayer vom 18. Juni 1891, in: Ernst Braun (Hg.), Max Liebermann, Briefe, Baden-Baden 2011, Bd. 1, 1869-1895, Brief 1891/145, S. 197 f.

€ 30 000 – 40 000

In einem Brief an Aloys Mayer, dem Liebermann im Juni 1891 höchstwahrscheinlich das vorliegende Aquarell gemeinsam mit einem Konvolut Zeichnungen und einer Radierung nach Amsterdam sendete, schreibt der Künstler: „Da Ihnen aber die Aquarelle [gemeint ist hier ‚das‘ Aquarell, Liebermann verwendet das Wort der französischen Sprache entlehnt im feminin] zu gefallen schien, bitte ich Sie, dieselbe behalten zu wollen, aber ich wollte Ihnen meine Meinung über dieselbe nicht vorenthalten: Denn Sie haben mir soviel Vertrauen erwiesen, daß ich mich doppelt verpflichtet fühle, Ihnen gegenüber ganz aufrichtig zu sein: Und da will ich Ihnen dann auch gestehn, daß ich für die Zeichnungen durchaus eintrete: Freilich verlangen dieselben einen liebevollen Beschauer, der sich die Zeit nimmt, sich heineinzusehn. Wohl sind sie alle schnelle gemacht; aber ich hoffe, daß man Ihnen anmerkt, daß 15 oder gar 20 Jahre mühevollen Studiums ihnen vorausgegangen sind. Nicht sowohl das, was gezeichnet, sondern vielmehr das, was nicht gezeichnet, soll der Beschauer bei ihrem Anblick empfinden.“ (Brief 1891/145, zit. nach: Max Liebermann, Briefe, hrsg. von Ernst Braun, Baden-Baden, 2011, Bd. 1, 1869-1895, S. 197f). Offenbar hatte sich Aloys Mayer insbesondere für unser herrliches Aquarell einer Frau beim Buttern interessiert, dem Liebermann in seiner Sendung dann noch einige Zeichnungen beifügte, deren besondere Qualitäten er zu unterstreichen bemüht war.

Ähnlich wie die berühmten Darstellungen der Flachsscheuer waren nähende, stickende oder klöppelnde Frauen für lange Jahre ein wichtiger Bestandteil im Werk von Max Liebermann. Er malte und zeichnete sie im Freien oder in häuslicher Umgebung, jedoch immer in virtuoser Behandlung des Lichtes. Liebermanns meisterhafter Umgang mit Licht und Schatten zeigt sich auch in unserem seltenen, höchst stimmungsvollen Aquarell, das vor hell erleuchteten Fenstern wohl eine Magd aus Laren mit Butterfass zeigt.

In a letter to Aloys Mayer in Amsterdam, whom in June 1891 Liebermann most probably sent the watercolour here along with a portfolio of drawings and an etching, the artist wrote: "Since the watercolour seemed to appeal to you I would ask that you retain the same, but I did not wish to withhold my own opinion on the matter: For you have shown so much trust in me that I feel doubly obliged to be most sincere toward you: And I must therefore confess to you that I very much advocate the drawings: Certainly, these require a loving viewer who takes the time to look at them in depth. Of course, they were made swiftly but I do hope that they reveal the fact that they were preceded by 15 or even 20 years of painstaking study. Not just that which is drawn but far more that which is not drawn is what the viewer is meant to feel on seeing them." (letter 1891/145, quoted from: Max Liebermann, Briefe, ed. Ernst Braun, Baden-Baden, 2011, vol. 1, 1869-1895, pp. 197f). Evidently Aloys Mayer was interested in particular in our delightful watercolour of a woman making butter – the package Liebermann sent also included a few drawings whose special qualities he sought to emphasize.

Not unlike the famous depictions of the flax barn, for many years women busy sewing, embroidering or lacemaking formed an important part of Max Liebermann's oeuvre. He painted and drew them outdoors or in a home setting, and in all cases his treatment of light was quite masterly. Liebermann's virtuoso use of light and shadow can also be seen in our rare, highly atmospheric watercolour, which presumably shows a maid from Laren with a butter churn standing before a brightly lit window.

MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 – 1935

216 VENEZIANISCHE GASSE NACH RECHTS

1878

Öl auf Karton, auf Malpappe montiert.
28 x 17,3 cm. Gerahmt. Unten links mit
Bleistift signiert, datiert und bezeichnet
,M. Liebermann 78 Venedig'.

Eberle 1878/18 (dort noch mit dem Vermerk
"verschollen")

*Oil on card, mounted on artist's board.
28 x 17.3 cm. Framed. Signed, dated, and
inscribed 'M. Liebermann 78 Venedig' in
pencil lower left.*

*Eberle 1878/18 (there still mentioned as
,,verschollen")*

Provenienz Provenance

Fritz Gurlitt, Berlin (bis 1901); Rudolph
Lepke, 1259. Auktion, Sammlung Carl Müller
und Fritz Gurlitt, Berlin, 12-13.3.1901,
Lot 112; Ludwigs Galerie Otto H. Nathan,
München; Privatsammlung, Nürnberg
(1927), Privatsammlung, Süddeutschland;
Villa Grisebach, Auktion 173. Kunst des 19.,
20. und 21. Jahrhunderts, Berlin, 5. Juni
2010, Lot 103; Privatsammlung, Hessen;
Privatsammlung, Berlin

Ausstellungen Exhibitions

München 1927 (Ludwigs Galerie, Otto H.
Nathan), Gemälde und Handzeichnungen
ersten Ranges, mit Abb. auf ungez. S. 11;
Karlsruhe/Paderborn 2010/2011
(Städtische Galerie Karlsruhe/Städtische
Galerie in der Reithalle Paderborn Schloss
Neuhaus) Venedig-Bilder in der deutschen
Kunst des 19. Jahrhunderts

Literatur Literature

Katrin Boskamp, Studien zum Frühwerk von
Max Liebermann mit einem Verzeichnis der
Gemälde und Ölstudien von 1866-1889, Hil-
desheim/Zürich/New York 1994, Kat. Nr. 107

€ 30 000 – 40 000

Verwinkelte Gassen mit ihrem lebendigen Wechsel von Licht und Schatten wurden von Max Liebermann als Motiv sehr geschätzt, hiervon zeugen zahlreiche Studien von Wegen und Straßen in Holland oder wie hier – deutlich seltener – in Venedig. Ähnlich wie das betriebsame jüdische Viertel in Amsterdam müssen die eng aneinanderggebauten Häuser der Lagunenstadt auf den Maler Liebermann einen besonderen Reiz ausgeübt haben.

In zwei weiteren venezianischen Straßenszenen mit vergleichbarem Sujet (Eberle 1878/17 und 1878/20) greift Liebermann kompositionell auf Figuren zurück, die die schmalen Gassen bevölkern. Auch in einem in der Hamburger Kunstsammlung befindlichen Aquarell, unserer Straßenszene motivisch eng verwandt, integriert der Maler das Bild einer alten Frau, die er für eine Ölstudie porträtiert hatte (Eberle 1878/19). Vor diesem Hintergrund erscheint es umso bemerkenswerter, dass Liebermann im vorliegenden Werk auf jede Figurenstaffage verzichtet, zugunsten einer reinen Architekturansicht, die im meisterhaft inszenierten Rhythmus von hellen und dunklen Fassadenelementen beinahe abstrakte Qualitäten entwickelt.

Twisting alleys with the attendant lively alternation of light and shadow were something Max Liebermann loved as a theme, as is shown by the numerous studies he made of paths and streets in Holland or – such as here, albeit far more rarely – in Venice. Not dissimilar to the busy Jewish quarter in Amsterdam, the Venetian houses, all built so closely together, must have exerted a special attraction on Liebermann.

In two further Venetian street scenes with a comparable theme (Eberle 1878/17 and 1878/20) in compositional terms Liebermann relies on figures populating the narrow alleyways. Into a watercolor that is part of the Hamburger Kunsthalle collection (the theme is very closely related to the street scene here), the painter integrated the image of an old woman, whom he portrayed in a further oil study (Eberle 1878/19). Against this background it seems all the more remarkable that in the present work Liebermann eschews adding any figures in favour of a portrait only of the architecture, executed here with a masterfully staged rhythm of bright and dark façade elements that thereby achieves almost abstract qualities.



MAX SLEVOGT

Landshut 1868 – 1932 Neukastel

217 KINDER AM WEIHER (GARTEN IN GOLDRAMSTEIN)

1909

Öl auf Leinwand. 63 x 87,5 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand oben links mit dem Nachlass-Stempel (nicht bei Lugt) und der mit Tinte handschriftlich eingefügten Nachlass-Nr. „149“, der irrümlichen Datierung auf „1911“ sowie der bestätigenden Unterschrift von Nina Slevogt, der Tochter des Künstlers, versehen. – In schönem Erhaltungszustand.

Nicht bei Imiela

Mit einer Foto-Expertise von Hans-Jürgen Imiela, Mainz, vom 7.5.1980

Oil on canvas. 63 x 87.5 cm. Framed. Verso on canvas upper left with the estate stamp (not recorded by Lugt) and the estate no. "149" inserted by hand in ink, the erroneous dating "1911" and the confirming signature of Nina Slevogt, the artist's daughter. – In fine condition.

Not recorded by Imiela

With a photo-certificate by Hans-Jürgen Imiela, Mainz, dated 7 May 1980

Provenienz Provenance

Caroline von Slevogt, geb. Lucas (Mutter des Künstlers); Kunsthaus Bühler, Stuttgart; Galerie Westenhoff, Hamburg; Privatsammlung, Süddeutschland; Kunsthaus Lempertz, Auktion Moderne Kunst 882, Köln, 3. Dezember 2005, Lot 986; Privatsammlung, Berlin

Literatur Literature

Hans-Jürgen Imiela, Max Slevogt. Eine Monographie, Karlsruhe 1968, vgl. „Die Landschaften“, zu Godramstein S. 144 ff. bzw. auch Anmerkungen 13, 14, S. 393

€ 150 000 – 200 000

Das Gemälde „Kinder am Weiher“, auf den ersten Blick ein impressionistisches Meisterwerk mit einer Wald- und Parklandschaft an einem sonnigen Nachmittag zu Herbstbeginn, ist über das Landschaftliche hinaus ein sehr persönliches, intimes Familienbild, weshalb es im Besitz der Mutter des Künstlers verblieb und offenbar nie signiert wurde. Die Malerei entstand im pfälzischen Godramstein, wo die Familie neben dem unweit südwestlich gelegenen Landgut Neukastel, dem späteren Alterssitz des Künstlers, eine Villa mit schönem Ausblick auf die Höhen der Haardt und der Vogesen besaß. Slevogts Schwiegervater betrieb in Godramstein eine Tabak- und Zigarrenfabrik.

Zu dem von Weinbergen umgebenen Anwesen gehörte auch ein kleiner Park mit einem Wasserbecken. Wie Hans-Jürgen Imiela in seiner Expertise ausführt, bildet Slevogt in den Figuren des Gemäldes seine Kinder, Nina und Wolfgang, ab, begleitet von ihrem Kindermädchen in weißem Kleid. Das Gemälde, vom Künstler selbst in seinem handschriftlichen Bilderverzeichnis dokumentiert und auf 1909 datiert, steht am Anfang der kurzen aber fruchtbaren Werkphase in Godramstein, die die Jahre von 1909 bis 1913 umfasst.

„Godramstein bedeutet im Schaffen des nun vierzig- bis fünfundvierzigjährigen Malers zweifellos einen Höhepunkt. Souverän im Erfassen des landschaftlich Besonderen, kann er seine in diesen Jahren zur Entfaltung kommende impressionistische Landschaftsauffassung voll zur Geltung bringen. Man darf von einer glücklichen Schaffensperiode vor dem Weltkrieg sprechen.“ (Berthold Roland. Max Slevogt. Pfälzische Landschaften, München 1991, S. 19).

While at first sight the painting "Kinder am Weiher" is an Impressionist masterpiece depicting a forest and park landscape on a sunny afternoon in the early fall, aside from it being a landscape it is also a highly personal, intimate family picture, which explains why it was kept by the artist's mother and was evidently never signed. The painting was produced in Godramstein in the Rhineland Palatinate where alongside the nearby country estate Neukastel to the south-west, where the artist would reside in his later years, the family owned a villa with an attractive view of the Haardt und Vogesen mountain ranges. Slevogt's father-in-law had a tobacco and cigar factory in Godramstein.

Surrounded by vineyards the villa was set in a small park with a pond. As Hans-Jürgen Imiela mentions in his expert report, Slevogt depicts his children Nina and Wolfgang in the painting accompanied by their nanny in a white dress. The painting documented by the artist himself in his handwritten catalog raisonné and dated 1909, marks the start of his brief but fruitful phase in Godramstein, which covered the years from 1909 to 1913.

"In the oeuvre of the artist who is now 40-45 years old Godramstein undoubtedly marks a climax. Masterful in capturing the special essence of landscapes he can express to the full potential his Impressionist concept of landscape developed in these years. One can talk of a prosperous and contented creative period prior to World War I." (Berthold Roland. Max Slevogt. Pfälzische Landschaften, Munich, 1991, p. 19).



MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 – 1935

218 STUDIE ZUM „RINDERMARKT IN LEIDEN“

1900

Öl auf festem Malkarton. 32,6 x 40,2 cm. Gerahmt. In der Darstellung seitlich unten rechts mit schwarzer Tusche signiert ‚M Liebermann‘. – Der Karton rückseitig mit dem Stempel einer holländischen Malmittelfirma aus Den Haag. – In gutem Zustand mit minimalen Randretuschen. Der Karton in den Ecken mit Lochspuren einer Reissnagelheftung.

Eberle 1900/15 (dort noch als „verschollen“)

Mit einem Gutachten von Matthias Eberle, Berlin, vom 1. September 2002

Oil on firm artist's board. 32.6 x 40.2 cm. Framed. Signed 'M Liebermann' laterally in black India ink in the depiction lower right. – Stamp of a Dutch paint company from The Hague verso on card. – In fine condition with minor marginal defects. The corners of the board with traces of drawing pins.

Eberle 1900/15 (there still mentioned as „verschollen“)

With an expert report by Matthias Eberle, Berlin, dated 1 September 2002

Provenienz Provenance

Max Liebermann, Berlin (1902); Direktor Alfred Hagelstange, Köln (1911); Paul Cassirer, Berlin (1917); Galerie Caspari, München (1917); Rheinische Privatsammlung; Privatsammlung Süddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

Apolda 2011 (Kunsthhaus Apolda Avantgarde) und Aschaffenburg 2012 (Kunsthalle Jesuitenkirche), Reiselust und Sinnesfreude, Corinth – Liebermann – Slevogt, Kat. Nr. 27 mit Farbabb. S. 93 („Rindermarkt in Leyden“)

Literatur Literature

Gustav Pauli, Max Liebermann. Des Meisters Gemälde, (Klassiker der Kunst, Neunzehnter Band), Stuttgart/Leipzig 1911, S. 246, Anm. zu S. 129 (Erwähnung der „Ölstudie“ im „Besitz von Herrn Direktor Dr. Hagelstange in Köln“); Erich Hanke, Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1914, S. 402, Werkkatalog S. 539 („Rindermarkt in Leiden (Studie)“, mit Angabe der Provenienz „Direktor Hagelstange, Köln a. Rh.“)

€ 80 000 – 120 000

Gustav Pauli und Erich Hancke erwähnen beide in ihren frühen Monographien zu Max Liebermann eine Ölstudie zu dem größeren Leinwandgemälde „Rindermarkt in Leiden“ (60 x 71 cm, Eberle 1901/26). Sie war ehemals im Besitz von Alfred Hagelstange (1874–1914), dem vormaligen Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln. Als auf „Holz“ gemalt tradiert, Angaben, die Matthias Eberle noch in seinem Werkverzeichnis der Gemälde von Max Liebermann übernahm, konnte der Bildträger in seiner aktuellen Expertise zum hier vorliegenden Werk korrigiert werden. Tatsächlich fand Eberle zudem auf zwei verschiedenen Fotoporträts des Künstlers jeweils im Hintergrund auf der Wand seines Ateliers eine lange Tafel, auf der Ölstudien als Kartons aufgeheftet sind, darunter eine zum „Rindermarkt“ (s. Materialien zum Eberle-Gutachten). Liebermann schuf nach dem Motiv auch eine bekannte Radierung (Schiefler 51, s. auch Vergleichsabb.).

In der Öl-Studie rhythmisiert Liebermann in abstrahierten groben Pinselzügen die Masse der Rinder und die Figurengruppen in einer noch unbestimmten, gelösten Manier, den lebendigen Farbeindruck festhaltend, ohne Differenzierung der Einzelform. Daraus ergibt sich eine durch Farbe und malerischen Akzent betonte Dynamik, die Liebermanns Studienkartons allgemein gegenüber den Endausführungen auszeichnen.

In their early monographs on Max Liebermann Gustav Pauli and Erich Hancke both mention an oil study for the larger canvas painting “Rindermarkt in Leiden” (60 x 71 cm, Eberle 1901/26). It was formerly owned by Alfred Hagelstange (1874-1914), the former director of the Wallraf-Richartz-Museum in Cologne. Itemized as being painted on “wooden panel” (a detail that Matthias Eberle adopted in his catalog raisonné of Max Liebermann’s paintings), in his current expert opinion on the present work he corrects this. In fact, Eberle also discerned in the background in each instance on two different photo portraits of the artist in his studio a long blackboard to which oil studies on card are pinned, including one on the “Rindermarkt” (see documentation with the Eberle report). Liebermann also produced a well-known etching based on the same theme (Schiefler 51, see also comparative illus.).

In the oil study, setting a rhythm Liebermann uses large abstract brushstrokes to record the mass of the cattle while the group of figures is painted in an indefinite, leisurely manner, capturing the vibrant colour impression and without distinguishing the individual forms. This gives rise to a dynamism emphasized by the colour and painterly accents, something which in general typified Liebermann’s studies on card compared to the final versions on canvas.



Max Liebermann, Rindermarkt in Leiden, Original-Radierung, 1900
Aus: Gustav Schiefler, Max Liebermann. Sein Graphisches Werk, Berlin 1923, Nr. 51, Abb. Tafel 11



MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 – 1935

N219 DIE BLUMENTERRASSE UND DER GROSSE RASEN IM WANNSEEGARTEN NACH OSTEN

Um 1920

Pastell auf Velin. 23,2 x 30,1 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift signiert ‚M. Liebermann‘. – In schönem Erhaltungszustand. Entlang der Blattkanten auf Passepartout-Unterlage montiert.

Mit einer Authentizitätsbestätigung von Margreet Nouwen, Max Liebermann-Archiv, Berlin

Pastel on wave paper. 23.2 x 30.1 cm. Framed under glass. Signed 'M. Liebermann' in pencil lower left. – In fine condition. Mounted on mat support along the sheet edges.

With a confirmation of authenticity by Margreet Nouwen, Max Liebermann-Archiv, Berlin

Provenienz *Provenance*

Sammlung Julius Morgenroth, Berlin; seitdem Familienbesitz USA

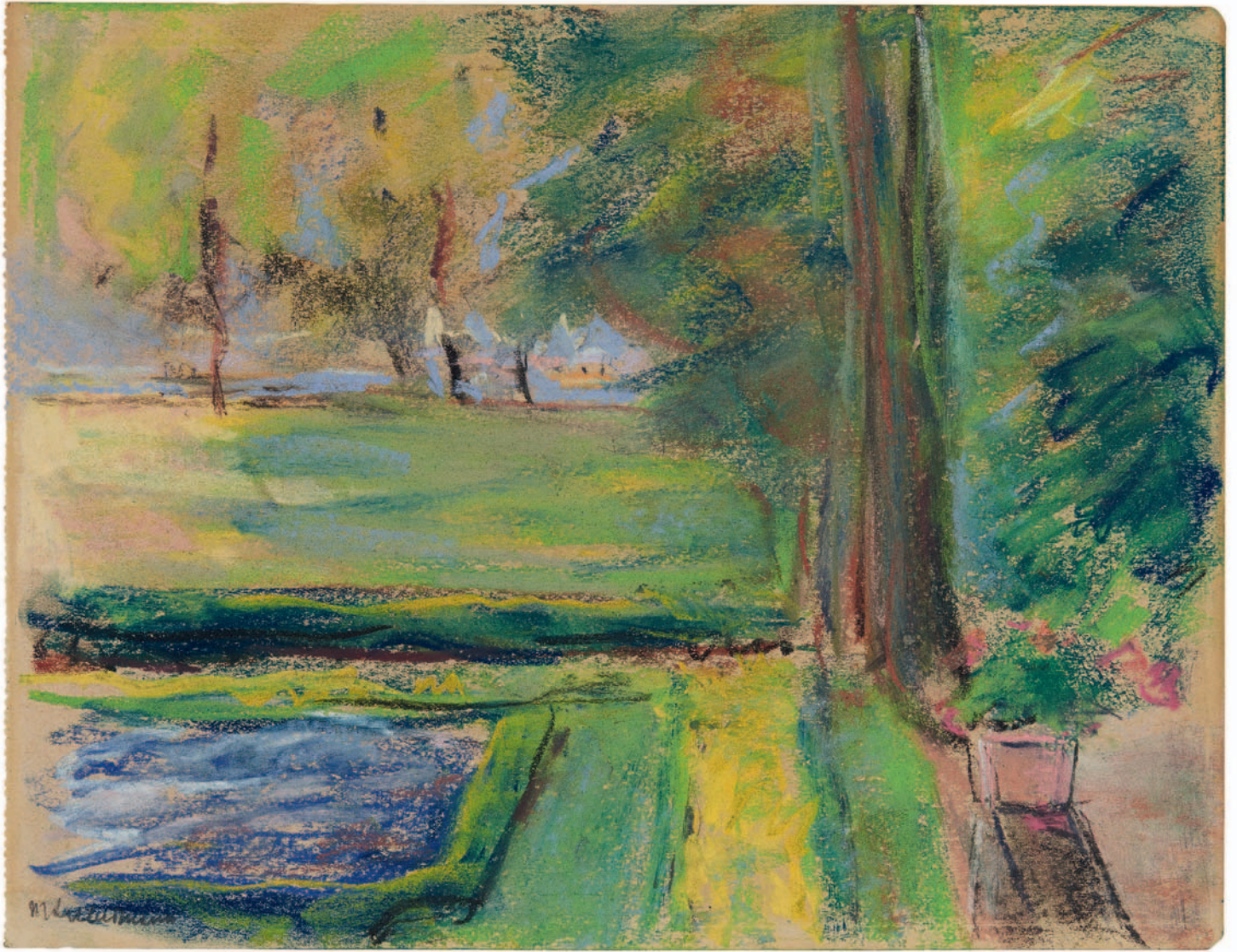
€ 30 000 – 50 000

Max Liebermanns Gartenbilder der 1920er Jahre gehören zu seinen herausragenden Arbeiten: „Ohne klare Konturen vorzugeben, gestaltete Liebermann die geometrischen Formen der Blumenterrasse aus einer oft temperamentvollen Farbigkeit heraus. Die Formensprache ist suggestiv und knapp. Seine späten Bilder der Blumenterrasse bewahren die Frische der Skizze. In ihnen gelangt Liebermann zur spontanen Naturaufnahme vor seinem Motiv, die er mit allen ihren handschriftlichen Merkmalen des Skizzen- oder Studienhaften zum endgültigen künstlerischen Resultat erklärte.“ (Petra Wandrey, Die Blumenterrasse, in: Martin Faass (Hg.), Die Idee vom Haus im Grünen, Max Liebermann am Wannsee, Berlin 2010, S. 100). Neben der Ölmalerei ist es insbesondere die Technik des Pastells, die es Liebermann erlaubt, die sehr vergänglichen Momente und Stimmungen des Gartens in Werken von leuchtender Farbigkeit festzuhalten.

Unsere Ansicht der Blumenterrasse im Frühling führt den Blick über Rasenflächen und das frische Blau womöglich eines Stiefmütterchen-Beets hin zum Ufer des von Liebermann eher selten dargestellten Wannsees, der in zartem Hellblau zwischen den Birken am Ufer hervorscheint. Höchst atmosphärisch verbindet der Künstler hier die klare kompositionelle Grundanlage mit einem schnellen wie souveränen Farbauftrag.

Max Liebermann's garden pictures from the 1920s are among his most outstanding works: "Without setting clear contours, Liebermann shaped the geometrical forms of the flower terraces frequently using a quite vivacious colour palette. The formal idiom is suggestive and brief. His later images of flower terraces retain the freshness of the sketch. In them Liebermann succeeded in capturing nature in the theme quite spontaneously, and then with all the signature features of sketches and studies declared them the definitive artistic outcome." (Petra Wandrey, "Die Blumenterrasse," in: Martin Faass (ed.), Die Idee vom Haus im Grünen, Max Liebermann am Wannsee, Berlin, 2010, p. 100). Alongside oil painting Liebermann relied in particular on crayon drawings to record the extremely transient moments and moods of a garden – in works that radiate in colour.

Our view of the flower terrace in the spring has the gaze wander across sections of lawns and the fresh blue, possibly of a bed of pansies, over to the banks of the Wannsee, which was depicted quite rarely by Liebermann; we can intuit it in the tender bright blue between the birches on its banks. Here, he manages in an especially atmospheric way to combine the clear compositional structure with a swift but masterful application of colour.



LOVIS CORINTH

Tapiau (Ostpreußen) 1858 – 1925 Zandvoort (Holland)

220 WALCHENSEE

1924

Aquarell auf genarbttem Aquarellbütten.
50,4 x 60,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
links in der Darstellung braun signiert,
datiert und betitelt ‚Lovis Corinth Walchen-
see August 1924.‘ – In schöner, farbfrischer
Erhaltung. In den Kanten leicht gebräunt.

Watercolour on watercolour paper.

*50.4 x 60.8 cm. Framed under glass. Signed,
dated, and titled 'Lovis Corinth Walchensee
August 1924.' in the depiction lower left. – In
fine condition with vibrant colours. The edges
slightly browned.*

Provenienz *Provenance*

Charlotte Berend-Corinth; Erich Cohn, New
York; Richard A. Cohn, New York; Villa Grise-
bach, Berlin, Auktion 67, Ausgewählte Werke,
27. November 1998, Lot 47; Privatsamm-
lung, Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1926 (Nationalgalerie Berlin), Lovis
Corinth. Ausstellung von Gemälden und
Aquarellen zu seinem Gedächtnis,
Kat. Nr. 460; München/Berlin/St. Louis/
London 1996/1997 (Haus der Kunst/National-
galerie/The Saint Louis Art Museum/Tate
Gallery), Lovis Corinth, Kat. Nr. 254; Emden
2004 (Kunsthalle), Lovis Corinth. Aquarelle
und späte Gemälde, Kat. Nr. 53 mit ganz-
seitiger Farbabb. S. 73; Kochel am See
2009 (Franz Marc Museum), Lovis Corinth.
Seelenlandschaften. Walchenseebilder und
Selbstbildnisse, Farbabb. 7, S. 27

€ 200 000 – 250 000

Lovis Corinths Walchensee-Bilder bilden das große Finale eines bewegten künstlerischen Lebens. Es sind metaphysische Landschaften, Visionen in denen Corinth Impression und Expression zu verschmelzen vermag wie kaum ein zweiter Künstler. Bereits die zeitgenössische Kritik überschlug sich in den Lobeshymnen auf diese Werke, etwa Paul Fechter, der 1926 schrieb: „Corinth löst die Dinge und die Luft, in der sie stehen, je länger desto mehr in eine Farbe auf, die ihm ebenfalls, je länger desto mehr, nicht nur Farbe, sondern reines Gefühl wird. Corinth gelingt, ohne daß er selbst ahnt, was er tut, das eigentlich expressionistische Wunder, die Transsubstantiation des Materials; die Farbe wird unter seinen Händen nicht nur Träger des Gefühls, sondern wird beinahe selbst Gefühl. Man rührt hier an Dinge, die sich schwer begrifflich fassen lassen, zumal sie in einer so begriffsfernen, antibegrifflichen Seele wie der Corinths vor sich gegangen sind. [...] in den Aquarellen aus der späten Zeit löste er eigentlich auch die Farben noch auf, ließ sie wie sein Gefühl ducheinanderschwimmen und -fließen, zu Gebilden von fast eigener Gesetzlichkeit, und ließ aus diesem seltsamen Chaos der erfüllten Fläche über dem dahinter strahlenden Gefühl doch den ganzen Kosmos des Draußen wieder erstehen.“ (Paul Fechter, Der Landschaftler Corinth, in: Cicerone, XVIII, Jg. 1926, Heft 19, S. 626-628. Zit. nach: Ausst. Kat. Lovis Corinth. Die Bilder vom Walchensee. Vision und Realität, Ostdeutsche Galerie Regensburg/Kunsthalle Bremen 1986, S. 99).

Im letzten Sommer, den der Maler in Urfeld am Walchensee verbrachte, entstanden verschiedene Ansichten des Sees mit dem gegenüberliegenden Jochberg. Als öffne sich ein Vorhang bestehend aus den bewaldeten Hängen links, ergibt sich dem Betrachter im vorliegenden Werk der Blick auf das Blau des Walchensees, das der Künstler zum linken Bildrand souverän in das Weiß des Papiers übergehen lässt. Ohne Zweifel findet Corinth in unserem Aquarell von ausnehmendem Format zu einem Höchstmaß an Freiheit im bildnerischen Ausdruck: „Man steht vor diesen Bildern wie vor einem Wunder“, so Paul Fechter (ebd.).

Lovis Corinth's Walchensee paintings form the grand finale of the turbulent life of an artist. They are metaphysical landscapes, visions in which Corinth was able to combine impression and expression like scarcely any other artist. Contemporary critics were already falling all over themselves to sing hymns of praise for this work. In 1926, for example, Paul Fechter wrote: "The longer Corinth is at it, the more he dissolves the things and the air in which they exist into a colour that, the longer he is at it, also becomes more and more not just colour for him, but pure feeling. Without Corinth himself knowing what he is doing, he achieves the actually expressionist miracle, the transubstantiation of the material; in his hands, colour becomes not just the vehicle of a feeling, but almost a feeling itself. This touches on matters that are difficult to grasp conceptually, particularly as they have taken place within a soul which, like Corinth's, is so distant from concepts, so anti-conceptual. [...] in the watercolours of his late period, he actually also even dissolved the colours, permitted them to mix and flow together like his feelings, to become figures that are almost a law unto themselves, and he nonetheless caused the whole cosmos of the external world to rise up again out of this strange chaos of the filled surface above the feeling radiating behind it." (Paul Fechter, Der Landschaftler Corinth, in: Cicerone, XVIII, vol. 1926, no. 19, pp. 626-628. Cited in: exhib. cat. Lovis Corinth. Die Bilder vom Walchensee. Vision und Realität, Ostdeutsche Galerie Regensburg/Kunsthalle Bremen 1986, p. 99).

In the last summer the painter spent in the village of Urfeld am Walchensee, he created various views of the lake with the Jochberg opposite it. As though a curtain consisting of the wooded slopes on the left were being opened, the work here provides viewers with a view of the blue of the Walchensee, which the artist merges into the white at the left edge of the paper in a masterful transition. Without a doubt, Corinth has achieved the highest degree of freedom of artistic expression in our watercolour in an exceptional format: "One stands before these pictures as though before a miracle", writes Paul Fechter (ibid.).



Louis Corriente
Wash. D.C.
August 1964.

LOVIS CORINTH

Tapiau (Ostpreußen) 1858 – 1925 Zandvoort (Holland)

221 URFELD AM WALCHENSEE

1921

Aquarell und Gouache auf leichtem, hellgrauen Karton. 36 x 50,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten im rechten Rand schwarz signiert, datiert und betitelt ‚Lovis Corinth Urfeld 19. August 1921‘. – In farbfrischer Erhaltung.

Watercolour and gouache on light, pale grey card. 36 x 50.8 cm. Framed under glass. Signed, dated, and titled 'Lovis Corinth Urfeld 19. August 1921' in black lower right margin. – In fine condition with vibrant colours.

Provenienz Provenance

Karl&Faber, München, Auktion 123, 11./12. Juni 1970, Lot 585, Farbtafel IV; Privatsammlung Spanien; Privatsammlung Deutschland; Privatsammlung Schweiz; Villa Grisebach, Berlin, Auktion 161, 28. November 2008, Lot 28; Privatsammlung, Berlin

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1973 (Galerie Pels-Leusden), Lovis Corinth, Kat. Nr. 23; Regensburg/Bremen 1986 (Museum Ostdeutsche Galerie/Kunsthalle), Lovis Corinth. Die Bilder vom Walchensee – Vision und Realität, Kat. Nr. 102; Berlin 2002 (Galerie Pels-Leusden), Lovis Corinth am Walchensee. Späte Bilder, Kat. Nr. 12 mit Umschlagabb. und ganzseitiger Farbabb. S. 15; Kochel am See 2009 (Franz Marc Museum), Lovis Corinth. Seelenlandschaften. Walchenseebilder und Selbstbildnisse, Farbabb. 6, S. 25

€ 180 000 – 220 000

Der Walchensee in all seiner Idylle verwandelt sich bei Unwetter oder im Abendrot in eine unheimliche Szenerie von vermittelbarer Präsenz. So erfasst Lovis Corinth ihn auch in diesem großformatigen Aquarell von expressiver Farbigeit. Schmiegen sich die Häuser des Örtchens Urfeld noch hell und behaglich an das vordere Ufer, so zeigt sich der See dahinter in dramatisches Rot und Violett getaucht, die rückwärtigen Berghänge lösen sich in blaugrüne Schleier auf.

Der Künstler selbst schildert seine Eindrücke von der magischen Eigenheit des Sees: „Wunderschön ist der Walchensee, wenn der Himmel schön ist, aber unheimlich, wenn die Naturgewalten toben. Wenn die Steinlawinen von den Bergspitzen herunterrollen und die stärksten Bäume wie Streichhölzer knicken, kennzeichnen sie die Spur ihres Unheils in grauenvoller Verwüstung bis in den See hinein. Es ist keine Seltenheit, derartige Naturkatastrophen zu erleben. Das ist die unheimliche Tragödie des Walchensees.“ (Lovis Corinth, zit. nach: Ausst. Kat. Lovis Corinth. Die Bilder vom Walchensee. Vision und Realität, Ostdeutsche Galerie Regensburg/Kunsthalle Bremen 1986, S. 24). Die Gegensätzlichkeit dieser atemberaubenden Landschaft, in der Schönheit und Gewalt so nah beieinander liegen, reizte den Künstler besonders. In wenigen Augenblicken konnte eine Lichtstimmung, die die Urkraft der Natur und die unergründliche Tiefe des Sees bildhaft machte, verschwinden – der Maler arbeitete schnell und ließ in den mal dichten, mal transparent lasierenden Pinselstrichen des Aquarells die ungeduldige Spannung spürbar werden, die ihn dabei antrieb. Die herausragenden Werke, die am Walchensee entstanden, setzen neue Maßstäbe in der Entwicklung der modernen Malerei. Ludwig Justi urteilt 1931: „In Urfeld am Walchensee, wo Corinth nach dem Kriege die Sommermonate verbrachte, entstand eine große Zahl von Landschaften, die an Freiheit, Leuchtkraft und Empfindung zum herrlichsten gehören das er geschaffen hat. [...] Nie zuvor ist Landschaft so gesehen und gemalt worden.“ (Ludwig Justi, zit. nach: Ausst. Kat. Lovis Corinth, op. cit., S. 101f.).

The Walchensee, as idyllic as it is, transforms into an uncanny scenery possessing an intense aura during storms or in the sunset. This is also the form in which Lovis Corinth has captured it in this large-format watercolour in an expressive tonality. While the houses of the little village of Urfeld still nestle up light and snug to the near shore, the lake behind them presents itself immersed in a dramatic red and violet and the cliffs at the rear disintegrate into a blue-green haze. The artist himself has described his impressions of the lake's characteristically magical quality: "The Walchensee is beautiful when the sky is fair, but terrific when the forces of nature are raging. When the rockslides roll down from the mountain tops and the thickest trees snap like matches, they mark their path of calamity in gruesome devastation all the way to the lake. It is not rare to experience natural catastrophes of this kind. This is the striking tragedy of the Walchensee." (Lovis Corinth, cited in: exhib. cat. Lovis Corinth. Die Bilder vom Walchensee. Vision und Realität, Ostdeutsche Galerie Regensburg/Kunsthalle Bremen 1986, p. 24).

The artist was particularly fascinated by the contrasts of this breathtaking landscape, in which beauty and violence lie so close together. An atmosphere of the light revealing an image of the primal power of nature and the unfathomable depth of the lake could disappear in just a few moments – the painter worked quickly and has allowed the impatient tension that drove him to do so to remain palpable in the watercolours' application, sometimes as dense brushstrokes and sometimes as transparent washes. The outstanding works created along the Walchensee set new standards in the development of modern painting. In 1931 Ludwig Justi voiced his judgement: "In Urfeld am Walchensee, where Corinth spent his summer months after the war, he created a large number of landscapes which are among the most magnificent he ever created in terms of freedom, luminosity and sensibility. [...] Never before has a landscape been seen and painted in this way." (Ludwig Justi, cited in: exhib. cat. Lovis Corinth, op. cit., pp. 101f.).



2009 - 2010
Landscape
Watercolor
1/21

LESSER URY

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

222 HERBSTLICHE STRASSENSZENE BEI REGEN, BERLIN

1925-1930

Pastell auf Pappe. 49,5 x 35 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit schwarzer Kreide signiert ‚L Ury‘. – In gutem wie farbtintensiven Erhaltungszustand; alter, rundlicher Farbausbruch unten im linken Randbereich.

Mit einer Foto-Expertise und einem Gutachten von Sibylle Groß, Berlin, vom 30. Oktober 2019; das Pastell wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis zu Lesser Ury aufgenommen. Wir danken Sibylle Groß für die freundlichen Auskünfte nach Vorlage.

Pastel on card. 49.5 x 35 cm. Framed under glass. Signed 'L Ury' in black chalk lower left. – In fine condition with vivid colours; old circular loss of colour in lower left margin.

With a photo-certificate and expert report by Sibylle Groß, Berlin, dated 30 October 2019; the pastel will be included in the catalogue raisonné of works by Lesser Ury currently under preparation. We would like to thank Sibylle Groß for kind information after presentation.

Provenienz Provenance

Galerie Klauspeter Westenhoff, Hamburg (1985/1986); Galerie Bernd Schwarzer, Düsseldorf (1986); Privatsammlung Westdeutschland (beim Vorgenannten erworben), Nachlass, seitdem in Familienbesitz, Privatbesitz Rheinland

Ausstellungen Exhibitions

Hamburg 1985 (Galerie Klauspeter Westenhoff), Eröffnungsausstellung; Hannover 1986 (Galerie Klauspeter Westenhoff, 18. Kunst & Antiquitäten Messe Hannover)

Literatur Literature

Ausst. Kat. Galerie Klauspeter Westenhoff, Eröffnungsausstellung, Hamburg 1985, mit Farbabb S. 69 („Unter den Linden“); Reinhard Müller-Mehlis, Vorschau auf die 18. Kunst & Antiquitäten Messe Hannover, in: Die Weltkunst, 56. Jg. Nr. 6, 25.3.1986 mit Farbabb. S. 826 („Berlin, Kurfürstendamm“).

€ 70 000 – 80 000

Innerhalb des Pastellwerks von Lesser Ury sind es besonders die atmosphärischen Darstellungen der Großstadt, ihrer Straßen und Cafés, die immer wieder besonders bezaubern. Sie zählen zweifellos zu den klassisch gewordenen Meisterwerken des späten deutschen Impressionismus. Der Künstler entfaltet seine ganze Virtuosität in der Handhabung der Mittel insbesondere auch in den Darstellungen abendlicher oder nächtlicher, regennasser Boulevards, hier offenbart sich seine Kunst in den malerisch ausgekosteten Kontrasten von Farbe und Licht.

In diesem Pastell aus der zweiten Hälfte der 1920er Jahre, setzt der Künstler durch seinen typischen, abstrahierenden Auftrag die formalen Gegensätze: ein Himmel mit hohem, hellen Gewölk vor dunklem Regenvorhang und ein kräftiges dunkles Grün fallen ins Auge, großflächig zu den vielfältig aufgebrochenen Grautönen im Detail kontrastierend. Die farbig verhalten differenzierte Figurenstaffage eleganter großstädtischer Flaneure ist erzählerisch und in feiner Zeichnung umrissen, die beleuchteten Auslagen schimmern und reflektieren mit ihrem gelben Licht in der Nässe des stehenden Wassers im Straßenrand. Motiv und Malstil ergänzen sich auf ideale Weise. Berlins baumbestandene Straßenfluchten gewinnen bei Lesser Ury eine ganz eigene Faszination, eine moderne wie mondäne Anmutung von unverkennbar französischem Flair.

Within Lesser Ury's body of work in pastels, his atmospheric depictions of the metropolis, its streets and cafes, are repeatedly particularly enchanting. They are doubtlessly to be counted among those masterpieces of late German impressionism which have become classics. The artist unfolds complete virtuosity in his handling of the medium, especially in his depictions of boulevards dampened by the rain and seen in the evening or at night. Here his art reveals itself in its painterly savouring of contrasts of colour and light.

In this pastel from the second half of the 1920s, Ury establishes the formal contrasts through his characteristic, semi-abstract application of the chalk: a sky featuring high, light-coloured clouds before the dark curtain of the rain and a bold dark green catch our eye, their broad shapes contrasting with the diverse shades of grey in the details. Muted colour is used to descriptively differentiate the finely outlined staffage figures, who take the form of elegant, metropolitan flâneurs; the illuminated window displays shimmer and their yellow light is reflected in the standing water along the edges of the wet street. Motif and painterly style complement one another in an ideal manner. In Lesser Ury's work the vistas of Berlin's tree-lined streets take on an entirely distinctive fascination, a modern as well as elegant air possessing an unmistakably French flair.



LESSER URY

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

223 BLICK AUF DIE KONDITOREI MORITZ DOBRIN IN DER LENNÉSTRASSE 1 IM TIERGARTEN, BERLIN Frühestens bzw. nach 1926

Pastell auf starker Pappe. 34,5 x 49,5 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten links mit schwarzer Kreide signiert ‚L. Ury‘. – In gutem wie farbintensiven Erhaltungszustand. Mit Spuren von Reisszweckheftung in den Ecken.

Mit einer Foto-Expertise und einem Gutachten von Sibylle Groß, Berlin, vom 30. Oktober 2019; das Pastell wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis zu Lesser Ury aufgenommen. Wir danken Sibylle Groß für freundliche Auskünfte nach Vorlage.

Pastel on thick card. 34.5 x 49.5 cm. Framed under glass. Signed ‚L. Ury‘ in black chalk lower left. – In fine condition with vivid colours. Traces of drawing pin holes in the corners.

With a photo-certificate and expert report by Sibylle Groß, Berlin, dated 30 October 2019; the pastel will be included in the catalogue raisonné of works by Lesser Ury currently under preparation. We would like to thank Sibylle Groß for kind information after presentation.

Provenienz Provenance

Sammlung Neumeister, München; Privatbesitz USA (bis 1991); Sotheby's Tel Aviv 26.9.1991, Nineteenth and Twentieth Century Paintings, Drawings & Sculptures, 26.9.1991, Lot 6 mit Farbabb. („Street in Berlin“); Ehemals rheinische Privatsammlung, Familienbesitz

€ 50 000 – 70 000

Diese sonnige Szene mit ihrem Schattenspiel, den dunklen Baumstämmen, mit dem Verkehr zahlreicher schwarz-glänzender Droschken und einer Tram, ist ein weiteres Beispiel für die Leichtigkeit, mit der Lesser Ury ein wie bei-läufiges, ja alltägliches Großstadtmotiv malerisch zu erfassen verstand. Die Pastellkreiden entwickeln einen sommerlichen Ton, in dem im Gelb der Tram die ganze Stimmung gebündelt ist und die bläulichen langen Vegetations-schatten die Wärme des strahlenden Tages wohlthuend zu temperieren schei-nen. In den 1920er Jahren hatte der Künstler nicht nur Paris, sondern auch London besucht und die eigentümliche, auch individuelle Atmosphäre dieser Metropolen, zu denen sich natürlich nochmals dann das heimatische Berlin gesellte, mit allen Sinnen erlebt, künstlerisch empfunden und wiedergegeben. „Überall atmet die Stadt ihr Eigenleben. Ury ist der einzige moderne Veduten-maler seit den Venezianern des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Holländer malten ihre Städte, Straßen und Bauten mit der Liebe zum Detail. Ury läßt das Licht über die Formen gleiten und gibt den malerischen Gesamteindruck. – Dann ist es immer wieder und bis zuletzt Berlin, sein Berlin, die Stadt, mit der er sich zutiefst verwurzelt fühlt und die er, der Überfeinfühligste, Übersen-sitive, in ihren intimsten Regungen kennt, deren Luft zu atmen ihm Lebens-bedürfnis ist, die er bei Tag und Nacht, bei Wind und Wetter – nunmehr auch in großen Formaten – darstellt.“ (Karl Schwarz, Lesser Ury. Ein Essay, Der Großstadtmaler, in: Hermann A. Schlögl/Karl Schwarz, Lesser Ury. Zauber des Lichts, Aust. Kat. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, Berlin 1995, S. 80).

This sunny scene, with its play of shadows, dark tree trunks and traffic con-sisting of numerous shiny black motor cars and a tram, is a further example of the casual ease with which Lesser Ury was able to capture a seemingly candid, indeed ordinary, urban motif in a painterly manner. The pastel chalks develop a summery tone, in which the entire atmosphere becomes concentrated in the yellow of the tram and the long, bluish shadows of the vegetation seem to pleasantly temper the warmth of the radiant day. In the 1920s the artist had visited not just Paris, but also London, experiencing with all his senses, artisti-cally responding to and recording the distinctive and also individual atmosphere of these metropolises – and these were then of course rejoined by his native Berlin.

“Everywhere the city exhales its own life. Ury is the only modern painter of vedute since the Venetians of the 17th and 18th centuries. The Dutch painted their towns, streets and buildings with a love of detail. Ury permits the light to glide across the forms and provides the collective painterly impression. – Then it is repeatedly and until the end Berlin, his Berlin, the city in which he felt profoundly rooted and which he, the ultra-receptive, oversensitive individual, knew in its most intimate stirrings, for him breathing its air was a basic need of life, and he depicted it day and night, in wind and rain – and now also in larger formats.” (Karl Schwarz, Lesser Ury. Ein Essay, Der Großstadtmaler, in: Hermann A. Schlögl/Karl Schwarz, Lesser Ury. Zauber des Lichts, exhib. cat. Käthe-Koll-witz-Museum Berlin, Berlin 1995, p. 80).



JULES PASCIN

Widdin (Bulgarien) 1885 – 1930 Paris

224 NU AUX BRAS DERRIÈRE LA TÊTE 1920

Öl auf feiner Leinwand. 55,8 x 50,8 cm.
Gerahmt. Nicht signiert. – Rückseitig auf
der Leinwand seitlich links mit Feder von
fremder Hand beschriftet „Nu aux bras
derrière la tête/ 56 x 51/Toile peinte par
Pascin en 1920“ sowie daneben mit den Ver-
merk „appartient à Lucy KRohg“ [sic], ferner
mittig beziffert „No 35“. – In guter Erhaltung,
das Chassis sich leicht abzeichnend.

Hemin/Krohg/Perls/Rambert 397

*Oil on fine canvas. 55.8 x 50.8 cm. Framed.
Unsigned. – Laterally inscribed "Nu aux bras
derrière la tête/ 56 x 51/Toile peinte par
Pascin en 1920" in pen verso on canvas by a
foreign hand as well as next to it annotated
"appartient à Lucy KRohg" [sic], numbered
"No 35" in the centre. – In fine condition, the
chassis is slightly visible.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Frankreich

€ 40 000 – 60 000

Der junge Jules Pascin, aus sehr wohlhabender Bukarester Familie stammend, entdeckte schon in jungem Alter nicht nur seine große individuelle, zeichnerische Begabung sondern auch seine Liebe für die Frauen und seine Leidenschaft für die weibliche Figur. Die Kunststädte Wien und München prägen seine Anfänge, hatte er doch schon 1905 erstmals seine Arbeiten im *Simplizissimus* veröffentlicht. Seitdem zeichnete er, eigentlich Julius Pincas, auf Wunsch des irritierten Vaters, unter dem Künstlernamen Pascin, einem Anagramm seines Familiennamens. Auch nach dem biographisch wichtigen Wechsel nach Paris liegt der Schwerpunkt des Oeuvres bei Zeichnungen und Aquarellen, die in unglaublich großer Zahl zu Papier gebracht werden. Seine Beteiligungen an maßgeblichen Publikationen und auch wichtigen Ausstellungen in Deutschland und Frankreich garantieren eine rasche Verbreitung seines Namens. Der Ölmalerei wendet sich Pascin erst relativ spät zu, die wenigen Arbeiten der Jahre 1907 bis 1909 in diesem Medium stehen ganz unter dem Eindruck der künstlerischen Avantgarde seiner Zeit. Dem I. Weltkrieg wich er mit Hermine David bekanntermaßen nach Amerika aus, doch schon 1920 kehrte er nach Paris zurück. In dieser Zeit intensivierte sich die Beziehung zu seiner früheren Geliebten Lucy Krohg. Es war eine Blütezeit der künstlerischen Bohème am Montparnasse, die Ernest Hemingway spektakulär und einfühlsam in seinen autobiographischen Erinnerungen der Jahre 1921-1926, „A Moveable Feast“, geschildert hat.

Das vorliegende Gemälde, ehemals aus dem Besitz Lucy Krohgs, zeigt in einem schönen Werkbeispiel den um 1920 entwickelten, gereiften Malstil Pascins. Der klassische Cézanne, die koloristische Abstraktion der Fauves und die formalen Freiheiten, die der Kubismus gewährt hatte, fließen ein und formen in Pascins besten Werken eine flüssige, zarte Anmutung, die teils poetisch versonnen, teils veristisch, immer den lebendigen Menschen abzubilden sucht.

Born into a very well-to-do Bucharest family, young Jules Pascin discovered at an early age not only his great talent for drawing but also his love of women and his passion for the female figure. Vienna and Munich as true cities of art left their mark on the beginning of his career, indeed, as early as 1905 he first published work in "Simplizissimus"; the German satirical magazine. As of this point the man who was really called Julius Pincas started drawing under the nom de plume of Pascin, an anagram of his surname, at the request of his irritated father. Even after his departure for Paris, an important event in his biography, the focus of Pascin's oeuvre remained on drawings and watercolours, which he committed to paper in incredibly large quantities. His involvement both in leading publications and in important exhibitions in Germany and France ensured that his name was soon widely known. Pascin turned his attention to oil painting only relatively late in his career and the few works he produced in the latter medium in the years between 1907 and 1909 were greatly influenced by the avant-garde art of the times. As is well-known, together with Hermine David he dodged World War I in America but returned to Paris as early as 1920. At this time, his relationship with his former lover Lucy Krohg intensified. It was a period when bohemian society flourished in the Montparnasse district, a time described spectacularly and sensitively by Ernest Hemingway in "A Moveable Feast"; his autobiographical memoirs of the period between 1921 and 1926.

The painting under consideration, formerly in Lucy Krohg's possession, shows, in a fine example of Pascin's work, his mature painting style. The classical Cézanne, the Fauves' coloristic abstraction and the formal freedom allowed for by Cubism are all incorporated into Pascin's style and, in his best works, create a fluid, delicate appearance which is partly poetically reflective and partly veristic but always seeks to portray the living human being.





LEO PUTZ

1869 – Meran – 1940

225 MÄDCHEN IM RUDERBOOT

Um 1911

Öl auf Leinwand. 61 x 65 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert ‚Leo Putz‘.
– In schönem Erhaltungszustand.

Wir danken Bernd Dürr, München, für
freundliche wissenschaftliche Beratung.

*Oil on canvas. 61 x 65 cm. Framed. Signed
'Leo Putz' in black lower left. – In fine
condition.*

*We would like to thank Bernd Dürr, Munich,
for kind, scientific consultation.*

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Leopold, Wien; Privat-
sammlung, Portugal; Ketterer Kunst Auk-
tion 269, Kunst des XX. Jahrhunderts und
Münchener Schule, München 17. Mai 2002,
Lot 20; Privatsammlung, Süddeutschland;
Ketterer Kunst Auktion 290, Kunst des XX.
Jahrhunderts und Münchener Schule,
München 14. Mai 2004, Lot 124; Im Kinsky,
100. Auktion – Meisterwerke, Wien 13. Mai
2014, Lot 58; Privatbesitz Süddeutschland

€ 40 000 – 60 000

Mit Schloss Hartmannsberg im Gebiet der oberbayrischen Seenplatte nord-
westlich des Chiemsees hatte Leo Putz den idealen Ort für seine Freiluft-
malerei der Sommer- und Herbstmonate in den Jahren von 1909 und 1914
gefunden. Die idyllische Seen- und Moorgegend bot unzählige Motive für den
Maler und seinen Freundeskreis; darunter seine ehemaligen Schülerinnen
Frieda Blell und Clara Lotte von Marcard. Für Putz wie auch seine Künstler-
freunde und Schüler, etwa Edward Cucuel, wurde Hartmannsberg zu einem
wichtigen Treffpunkt und Ort des künstlerischen Austauschs, als Motiv band
er es in zahlreiche Gemälde dieser Jahre und der Folgezeit ein.

Dem reizvollen Thema des Damenportraits im Ruderboot widmet sich Leo
Putz immer wieder. Häufig ist es Frieda Blell, die spätere Frau von Putz, die er
in unserem Werk mit breitem Florentiner-Hut und im Boot sitzend vom Ufer
aus malt. Im vorliegenden Gemälde scheint die junge Frau gerade im Begriff
anzulegen; die Ruder im Wasser liegend und der Bug angelandet, wendet sie
sich unvermittelt dem Betrachter zu. Mit sicherem Pinsel und großer Leichtig-
keit formuliert Putz die Spontaneität dieser galanten Szene voller Licht und
Farbe.

*In Schloss Hartmannsberg, in Upper Bavaria's lake district, north-west of the
Chiemsee, Leo Putz had discovered the ideal place for his open-air painting in
the summer and autumn months of the years 1909 and 1914. This idyllic
region of lakes and moors offered countless motifs to the painter and his
circle of friends, including his former pupils Frieda Blell and Clara Lotte von
Marcard. For Putz as well as his artist friends and pupils, such as Edward
Cucuel, Hartmannsberg became an important meeting place and site of artistic
exchange; as a motif, he incorporated it into numerous paintings from these
years and the following period.*

*Leo Putz repeatedly turned his attention to the charming theme of the portrait
of a lady in a rowing boat. It is often Frieda Blell, Putz's future wife, and in our
work he has painted her from the shore – seated in a boat with a wide-brimmed
Florentine straw hat. In the present painting the young woman seems to be
about to moor her boat; with the oars lying in the water and the bow touching
the shore, she turns directly towards the viewer. With a sure brush and none-
theless entirely at ease, Putz has articulated the spontaneity of this romantic
scene full of light and colour.*



EDWARD CUCUEL

San Francisco 1875 – 1954 Pasadena/Kalifornien

226 AUF DEM SEE – DAME IM GESTREIFTEN KLEID MIT SONNENSCHIRM

Späte 1920er Jahre

Öl auf Leinwand. 62 x 50,2 cm. Unten rechts dunkelblau signiert ‚Cucuel‘ sowie rückseitig auf dem Keilrahmen schwarz mit Namen und Bildmaß beschriftet.

Wir danken Bernd Dürr, München, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Oil on canvas. 62 x 50.2 cm. Signed 'Cucuel' in dark blue lower right and inscribed in black verso on stretcher with name and dimensions of the painting.

We would like to thank Bernd Dürr, Munich, for kind scientific consultation.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Deutschland (seit den späten 1950er Jahren)

Ausstellungen *Exhibitions*

Stadtarchiv Starnberg, Dauerleihgabe
2011-2019

€ 40 000 – 45 000

Nach seinem Malereistudium in Paris und Studienaufenthalten in Spanien, Algerien und Asien lebt Edward Cucuel, der in den USA aufgewachsene Sohn eines französischen Verlegers, Ende der 1910er Jahre in München und Umland. Am Ammersee und Starnberger See entwickelt Edward Cucuel einen Typus der mondänen jungen Frau, die sich dem süßen Nichtstun hingibt. Nach der neuesten Mode gekleidet räkelt sie sich allein oder in Gesellschaft anderer junger Damen zu unterschiedlichen Jahreszeiten an den Seeufern, sich in Booten wiegend oder auch auf Bootsstegen balancierend. Hier lässig lehnd vor der mit hohem Horizont gegebenen Seeoberfläche, müht sich die Dargestellte, ihren Hut nicht in der Windböe zu verlieren, die auch am Rocksaum zerrt und den Sonnenschirm drückt. Die leicht diagonale Ausrichtung der Figur, das Spiel von Licht und Schatten unterstreichen den Balanceakt und die innerbildliche Dynamik des Motivs. In Cucuels eingehender Thematisierung des ‚dolce far niente‘, dem Müßiggang, ist man gewillt, Parallelen zu der in der Zeit in Frankreich publizierten Literatur zu sehen, in der die Figuren der *Passante* und des *Flaneurs* eine maßgebliche Rolle spielen – ein Leitmotiv, das ihm als französischem Verlegersohn und Student in Paris schwerlich entgangen sein dürfte.

Edward Cucuel was the son of a French publisher and grew up in the US; after studying painting in Paris and spending time painting in Spain, Algeria and Asia, he lived in Munich and the surrounding countryside in the late 1910s. Along the Ammersee and Lake Starnberg, Cucuel developed a stock character of the mondaine young woman devoting herself to the sweet pursuit of doing nothing. Dressed in the latest fashions, she lolls about – alone or in the company of other young ladies – on the shores of the lakes in different seasons, swaying in boats or also balancing on jetties. Here, leaning nonchalantly before the surface of a lake depicted with a high horizon line, the picture's subject tries to avoid losing her hat in a gust of wind that also tugs at the hem of her dress and presses down on her parasol. The slightly diagonal positioning of the figure and the play of light and shadow underscore her balancing act and the motif's intrinsic dynamism. Cucuel's expansive treatment of the theme of the "dolce far niente", of idleness, leads us to seek parallels in the literature being published in France at that time, which features figures like the passante and the flâneur – a leitmotif which certainly must have been familiar to him as the son of a French publisher and student in Paris.



GUSTAVE LOISEAU

1865 – Paris – 1935

N227 DIEPPE

1929

Öl auf Leinwand. 60,5 x 74 cm. Gerahmt. Unten rechts blau signiert ‚G Loiseau‘ und rückseitig datiert ‚1929‘. – Auf dem Keilrahmen mit einem alten Papieretikett, darauf mit Tinte handschriftlich vermerkt „Loiseau 12839 Dieppe 1929“.

Mit einer Foto-Expertise von Didier Imbert vom 22. Februar 2019. Das Gemälde wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

Oil on canvas. 60.5 x 74 cm. Framed. Signed 'G Loiseau' in blue lower right and dated '1929' verso. – An old paper label on the stretcher with handwritten annotation "Loiseau 12839 Dieppe 1929".

With a photo-certificate by Didier Imbert, dated 22 February 2019. The painting will be included in the forthcoming catalogue raisonné.

Provenienz Provenance

Galerie Durand-Ruel, Paris; Jacques D. Garvin, New York (1950). Schulman Galleries, New York; Privatsammlung; Christie's, New York, 11.5.1989, Lot 297; Privatsammlung; Auktion Me Briest, Paris, 18.4.1991, Lot 160; Privatsammlung Israel

Ausstellungen Exhibitions

Paris 1936 (Grand-Palais), Salon des Artistes Indépendants, Februar-März, Nr. 140

€ 70 000 – 90 000

Gustave Loiseau schrieb sich für ein Studium der Malerei an der Pariser École des Arts Décoratifs ein, verließ die Hochschule jedoch nach kurzer Zeit wieder. Stattdessen konnte er den Landschaftsmaler Fernand Quignon als privaten Lehrer gewinnen, war letztendlich aber von dessen reiner Ateliermalerei nicht überzeugt. 1890 reiste Loiseau auf die Empfehlung seines Lehrers nach Pont Aven und freundete sich Paul Gauguin, Émile Bernard und Maxime Maufra an. In Pont Aven konnte er der plein-air-Malerei nachgehen, die unerlässlich war für die lebendigen Lichtstimmungen seiner Landschaftsdarstellungen. Seine Experimente mit dem Pointillismus führten zu einer sehr eigenständigen postimpressionistischen Ausprägung. Loiseau entwickelte einen Farbauftrag *en treillis*, also in Form einer Kreuzschraffur, mit dem er die Verbindung mehrerer Farbtöne zu einem lebendigen Lokalkolorit erreichte und der zum Erkennungsmerkmal seiner Werke wurde. Seine frühen Erfolge beim Salon des Indépendants und die Unterstützung durch Paul Durand-Ruel, dem wohl renommiertesten Pariser Kunsthändler jener Zeit, ermöglichte Gustave Loiseau eine stetige Reisetätigkeit. Er verbrachte die Winter in Paris und in Pontoise auf der Île-de-France und bereiste in den wärmeren Jahreszeiten die Landschaften der Bretagne, der Normandie und der Dordogne.

Der Künstler malte seine Landschaftsansichten oder Pariser Stadtszenen oft mehrfach, um sie in den unterschiedlichen Wetter- und Beleuchtungssituationen einzufangen. So existieren auch verschiedene atmosphärische Ansichten der normannischen Stadt Dieppe. In dem hier angebotenen Gemälde des Hafenpanoramas von Dieppe ist der typische Farbauftrag Loiseaus mit der charakteristischen Gitterstruktur gut erkennbar. Der Hafen ist bei sonnigem, doch etwas dunstigem Wetter wiedergegeben. Das Häusermeer der Stadt, das Hafenbecken und der hoch angesetzte sommerliche Himmel weisen eine faszinierende Vielfalt von lichten Farbtönen auf, die heitere, leicht verschwommene Lichtstimmung ist prägnant umgesetzt.

Gustave Loiseau enrolled at the École des Arts Décoratifs in Paris to study painting, but left the school after a short time. Instead, he was able to convince the landscape painter Fernand Quignon to teach him privately; however, Loiseau ultimately also remained unconvinced by his pure studio painting. In 1890 Loiseau travelled to Pont Aven at the recommendation of his teacher, and he became friends with Paul Gauguin, Émile Bernard and Maxime Maufra. In Pont Aven he was able to pursue plein-air painting, which was essential for the vibrant atmospheres of the light in his landscape images. His experiments with pointillism led to a very distinctive version of post-impressionism. Loiseau developed a technique for applying the paint "en treillis", that is, in the form of cross-hatching, allowing him to successfully combine multiple colours into vibrant local colour and providing the identifying feature of his works. His early successes at the Salon des Indépendants and the support of Paul Durand-Ruel – doubtlessly the most renowned Parisian art dealer of that time – enabled Gustave Loiseau to travel constantly. He spent the winter in Paris and in Pontoise on the Île-de-France; in the warmer parts of the year, he travelled through the landscapes of Brittany, Normandy and the Dordogne.

The artist often painted his landscape views or Parisian cityscapes multiple times in order to capture them under different weather and lighting conditions. Thus, there are also various atmospheric views of the Norman town of Dieppe. Loiseau's typical brushstroke, with its characteristic lattice structure, is readily recognisable in the painted panorama of Dieppe's harbour offered here. The harbour is depicted on a sunny, though somewhat misty day. The town's sea of buildings, the dock and the summer sky placed high up in the picture display a fascinating diversity of bright tones, and the cheerful, slightly blurry quality of the light is realised in a succinct manner.

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

Limoges 1841 – 1919 Cagnes-sur-Mer bei Nizza

228 GABRIELLE, NU ASSIS DE PROFIL

Kohlezeichnung, gewischt, auf Büttenpapier mit Wasserzeichen „INGRES“ bzw. „VIDALON“ (fragmentiert). 57,7 x 46,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links signiert ‚Renoir‘. – Insgesamt gebräunt mit schmalen Lichttrand; kleine altersbedingte Randverletzungen fachmännisch restauriert.

Mit einer Foto-Expertise von Guy-Patrice und Floriane Dauberville, Bernheim-Jeune, Paris, vom 17. Juni 2014 (No. 214-0617 R); die Zeichnung wird in den in Vorbereitung befindlichen zweiten Supplément-Band zum „Catalogue raisonné des Tableaux, pastels, dessins et aquarelles“ von Pierre-Auguste Renoir aufgenommen.

Charcoal drawing, wiped, on laid paper with watermark "INGRES" and "VIDALON" (fragmented) resp. 57.7 x 46.5 cm. Framed under glass. Signed 'Renoir' lower left. – Browned all over with narrow light-stain; minor marginal defects due to age professionally restored.

With a photo-certificate by Guy-Patrice and Floriane Dauberville, Bernheim-Jeune, Paris, dated 17 June 2014 (no. 214-0617 R); The drawing will be included in the forthcoming supplement volume of the "Catalogue raisonné des Tableaux, pastels, dessins et aquarelles" of Pierre-Auguste Renoir under current preparation.

Provenienz Provenance

Ader, Palais Galliera, Paris, Vente anonyme, 7.3.1971, Lot 20; Süddeutsche Privatsammlung

€ 120 000 – 150 000

Privatsammlung Josse und Gaston Bernheim-Jeune, Avenue Henri-Martin, Paris, Foto von 1924
Aus: Guy-Patrice et Michel Dauberville, Renoir, Cat. Rais. des Tableaux, Pastels, Dessins et Aquarelles, Vol. I, Paris 2007, S. 11

Beeindruckend das großformatige Blatt mit der weichen Zeichnung eines weiblichen Rückenaktes, leicht nach rechts ins Profil gewendet, wahrscheinlich in den Jahren um 1910-1912 entstanden – es zeigt Renoirs in den späten Jahren bevorzugtes Modell. Gabrielle Renard kam bekanntlich schon 1894 als Bedienstete und vor allem als Kindermädchen für Jean in den Haushalt der Renoirs; in Cagnes sollte sie sich bis 1912 als geradezu ideales Aktmodell für den Künstler erweisen. Sie entsprach in der Klassizität und Fülle ihrer Erscheinung genau den Wünschen des Künstlers, der in seinem Spätwerk den weiblichen Akt als Bildgegenstand wieder neu entdeckte, vielfältig variierte und zum großen, barock-antikisierenden wie zeitlosen Thema seiner Malerei stilisierte. In der vorliegenden Zeichnung, eine anmutig verhaltene Bewegungsstudie einer „Badenden“, umfängt eine üppige Draperie die sitzende Gestalt. Renoir zeichnete und modellierte eine bestimmte Haltung und eine Geste, die er dann in seiner Malerei immer wieder verarbeiten konnte. So erinnert die gewählte Ansicht etwa an „Baigneuse assise s'essuyant le bras droit“ von 1912 (Dauberville 4331), eines der großen Aktgemälde, die einst eine ganze Wand im Speisezimmer der Bernheim-Jeunes schmückten (s. Vergleichsabb.).

This impressive large-format sheet featuring the soft-edged drawing of a female nude seen from behind and in profile, turning slightly to the right, was probably created around 1910 to 1912 – it shows Renoir's favourite model during his late years. It is well known that Gabrielle Renard had already entered the household of the Renoirs in 1894 as a servant and particularly as a nanny for Jean; in Cagnes, until 1912, she would prove to be a veritably ideal nude model for the artist. In the classicism and fullness of her appearance she corresponded precisely to the artist's wishes, who rediscovered the female nude as a subject matter in his late work, creating diverse variations on it and stylising it into the grand, Baroque-classicistic as well as timeless theme of his painting. In the present drawing, a gracefully reserved study of the motion of a "Female Bather", the abundant drapery surrounds the seated figure. Renoir drew and modelled a specific pose and a gesture which he could then repeatedly rework in his paintings. Thus, for example, the selected view is reminiscent of the 1912 picture "Baigneuse assise s'essuyant le bras droit" (Dauberville 4331), one of the large paintings of nudes that once adorned an entire wall of the Bernheim-Jeune dining room (see photo for comparison).





LOUIS VALTAT

Dieppe 1869 – 1952 Paris

N229 BOUQUET DE DAHLIAS

Um 1940

Öl auf Leinwand. 55,3 x 46,3 cm. Gerahmt.
Unten rechts mit dem schwarz gestempelten
Monogramm ‚L.V‘ (Lugt 1771 bis). – In
schönem farbfrischen Zustand, die Lein-
wand minimal gewellt. Mittig im oberen
Bildhintergrund mit einem retuschierten
und rückseitig hinterlegten Riss.

Mit einer Bestätigung der Association
L. Valtat, Saint-Brès, Julien Valtat, vom
22. Dezember 2018. Das Gemälde wird in
den Catalogue Raisonné aufgenommen
(Ref. Nr. 4747).

*Oil on canvas. 55.3 x 46.3 cm. Framed.
Stamped monogram 'L.V' (Lugt 1771 bis) in
black lower right. – Vibrant colours, the can-
vas minimally wavy. A retouched and backed
tear in the centre of the upper background.*

*With a confirmation from Association
L. Valtat, Saint-Brès, Julien Valtat, dated
22 December 2018. The painting will be in-
cluded in the catalogue raisonné (ref. no. 4747).*

Provenienz *Provenance*

Georges Descours, Lyon (vor 1964); Privat-
besitz; Privatsammlung Israel

€ 60 000 – 70 000

Stilleben gehören neben Landschaften und Genreszenen zu den wichtigsten Sujets von Louis Valtat, der für seine delikate Farbbehandlung bekannt ist. Auch unser intimes Blumenstück mit der Darstellung eines Dahlienstraußes zeigt einen erlesenen koloristischen Zusammenklang in Rosa-, Dunkelviolett- und Magentatönen. Die Dahlienblüten wurden als klar umrissene, autonome Farbflächen fest und üppig ins Bild gesetzt, in den weitgehend abstrahierten Stoffdraperien und der Wandfläche spielte der Maler dagegen mit feinen Farbabstufungen in lebendigem Pinselduktus.

Louis Valtat kam über den Impressionismus und den Stil der Nabis zu einem eigenen malerischen Ausdruck, der die Eigenwertigkeit der Farbe zelebrierte, und wurde zum wichtigen Wegbereiter der „Fauves“. Er nahm 1905 an der berühmten Ausstellung im Salon d'Automne, der Geburtsstunde des Fauvismus, teil, und erfuhr fortan große Anerkennung. Er zeichnete sich im Vergleich mit den anderen Vertretern der „Fauves“ jedoch durch einen gemäßigten Stil mit einer harmonischen Farbbehandlung aus.

Along with landscapes and genre scenes, still lifes were among the most important subjects of Louis Valtat, who is known for his delicate handling of colour. Our intimate floral piece depicting a bouquet of dahlias also displays a refined chromatic harmony in shades of pink, dark violet and magenta. The flowers of the dahlias have been portrayed as firm and luxuriant and as autonomous areas of colour with clear contours; by contrast, the painter plays with fine gradations of colour and a very lively brushstroke in the largely abstract cloth of the drapery and the surface of the wall.

Via impressionism and the style of the Nabis, Louis Valtat arrived at his own form of expression, which celebrates the independent value of colour, and he became an important pioneer among the "Fauves". In 1905 he took part in the famous exhibition at the Salon d'Automne – the moment when Fauvism was born – and was highly esteemed from then on. However, compared to other "Fauves", his work is distinguished by its moderate style featuring a harmonious treatment of colour.



EUGÈNE (EUGENIUSZ) ZAK

Mogilno/Weißbrusland 1884 – 1926 Paris

230 BEIM BADE (BATHING)

Um 1910

Tempera auf Malpappe. 44,5 x 52,6 cm.
Gerahmt. Unbezeichnet. – Mit vereinzelt
linearen Bereibungen sowie zwei winzigen
Farbausbrüchen im Randbereich. An den
Kanten des Bildträgers links und oben drei
kürzere Frakturen.

Mit einer Foto-Expertise von Valeriy Sta-
nislavovich Silaev, Moskau, vom 21. März
2008 (Kopie). Wir danken ihm für freundliche
Auskünfte und Hinweise. Ebenso danken
wir Alla Chilova, Köln, für wissenschaftliche
Beratung.

*Tempera on artist's board. 44.5 x 52.6 cm.
Framed. Unsigned. – With isolated linear
rubbing as well as two tiny losses of colour
in the margins. Three shorter fractures at the
left and upper edges of the picture carrier.*

*With a photo-certificate by Valeriy
Stanislavovich Silaev, Moscow, dated
21 March 2008 (copy). We would like to thank
him for kind information and advice. We also
thank Alla Chilova, Cologne, for scientific
advice.*

Provenienz Provenance

Sammlung Yakov Evseevich Rubenstein,
Moskau; Privatsammlung, Lettland (ca.
1990/1991); Privatsammlung, England
(2017)

Ausstellungen Exhibitions

Tallinn 1966 (Staatliches Kunstmuseum,
mit rückseitigem Klebetetikett); Lemberg
1968 (Staatliche Kunstgalerie, mit rück-
seitigem Klebetetikett); Jaroslavl-Kastroma,
1968, Russian Art of the First Third of the XX
Century from the Private Collection of Y. E.
Rubenstein; Moskau 1990, Symbolismus in
Russland

€ 40 000 – 60 000

Als Kind einer polnisch-jüdischen Familie kam Eugeniusz, später Eugène, Zak am 15. Dezember 1884 bei Minsk zur Welt. Nach dem Besuch der Oberschule in Warschau ging er nach Paris, wo er an der École des Beaux-Arts im Atelier von Jean-Léon Gérôme, danach an der Académie Colarossi unter Albert Besnard seine künstlerische Ausbildung erfuhr. 1903 debütierte Zak in der Herbstausstellung des Pariser Salons, nur zwei Jahre später wurde er in die Jury des Salons berufen. Eugène Zak reiste viel, etwa in die Bretagne, nach Südfrankreich, nach Italien und in die Schweiz. In Paris war er mit vielen Künstlern mit jüdisch-polnischem Hintergrund befreundet, darunter auch mit Mela Muter.

Während sich sein Frühwerk durch eine intensive Auseinandersetzung mit Künstlern wie Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli oder Albrecht Dürer auszeichnet, wandeln sich seine Werke ab etwa 1910: Es entstehen idyllische Landschaften und Kompositionen, oft mit Figuren an einem Gewässer. Zaks Landschaften und Architekturen erinnern in ihrer stilisierten Formensprache bisweilen an die Werke von Pierre Puvis de Chavannes, Maurice Denis oder Paul Cézanne und werden spätestens in den 1920er Jahren von einer immer spürbareren Melancholie und Einsamkeit getragen. In ihrer klassizistisch-symbolistischen Anlage steht die badende Gesellschaft in unserem Werk für den Aufbruch in die 1910er Jahre, in deren Verlauf der Künstler zu einem bedeutenden Vertreter der École de Paris werden sollte.

As the child of a Jewish family in Poland, Eugeniusz, later Eugène, Zak was born on 15 December 1884 outside Minsk. After attending secondary school in Warsaw, he headed for Paris, where he trained in art, first at the École des Beaux-Arts in the studio headed by Jean-Léon Gérôme, and later at Académie Colarossi under Albert Besnard. In 1903 Zak debuted in the Paris Salon autumn exhibition, and only two years later was appointed to the Salon's jury. Eugène Zak traveled a lot, for example, in Brittany, to South France, to Italy and to Switzerland. In Paris, he was friends with many artists with Jewish Polish backgrounds, including Mela Muter.

While his early work was characterized by an intensive inquiry into artists such as Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli or Albrecht Dürer, from about 1910 onwards his works change: He starts producing idyllic landscapes and compositions, often with figures next to open water. Zak's landscapes and architectures are, with their geometricizing formal idioms, in part reminiscent of the works of Pierre Puvis de Chavannes, Maurice Denis or Paul Cézanne and at the latest in the 1920s they are suffused by an ever more tangible melancholia and loneliness. In our piece, in the Classicist-Symbolic setting, the bathers stand for the new beginnings in the 1910s, in the course of which the artist was to emerge as a major representative of the École de Paris.



MELA MUTER (MARIA MELANIA MUTERMILCH)

Warschau 1876 – 1967 Paris

N231 LANDSCHAFT MIT KIEFERN (PAYSAGE)

Um 1914/1915

Öl auf Leinwand. 77 x 83 cm. Gerahmt.
Unten rechts dunkelblau signiert ‚Muter‘.
– Mit Craquelé, zwei kleinen Retuschen in
der linken Bildmitte und einem rückseitig
hinterlegten kurzen, unauffälligen Schnitt in
der unteren rechten Ecke.

Auf einer Schwarz-Weiß-Fotografie im Archiv
der Galerie Bagera rückseitig vermutlich
von Mela Muter in polnischer Sprache be-
titelt ‚pejzaz z sosnami‘ (Landschaft mit
Kiefern) und von fremder Hand „Landschaft
1915“.

*Oil on canvas. 77 x 83 cm. Framed. Signed
‘Muter’ in dark blue lower right. – With
craquelure, two minor retouches in the left
centre and a backed, short, inconspicuous
cut in the lower corner.*

*On a black-and-white photograph in the
archive of the Galerie Bagera, titled ‘pejzaz z
sosnami’ (landscape with pine trees), probably
by Mela Muter, in Polish verso.*

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass der Künstlerin; Galerie
Bagera, Köln; Privatsammlung Israel

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 1966 (Jean-Claude Bellier), Mela
Muter, Kat. Nr. 15 („Paysage, Les Pins“), mit
ganzseitiger Abb.

€ 60 000 – 80 000

Einer wohlhabenden kunstsinnigen Familie entstammend, studiert Mela
Melania Klingsland – später mit dem Kunstkritiker Michal Mutermilch ver-
heiratet – erst in Warschau und ab 1901 in Paris. Beeindruckt von den Werken
der Schule von Pont Aven, von Cézanne und van Gogh, findet Mela Muter, wie
sie sich bald verkürzend nennt, rasch ihren eigenen Stil und ist extrem erfolg-
reich, gerade in der Porträtmalerei. Bereits 1902 erfolgt ihre erste Einzelaus-
stellung in Warschau, der regelmäßige Ausstellungen in den Pariser Salons
folgen. 1911, mittlerweile Mitglied des Salon d’Automne, wird die Malerin von
dem Galeristen Josep Dalmau nach Barcelona eingeladen, weitere Aus-
stellungen im Baskenland folgen, und 1914 verbringt Mela Muter mehrere
Monate im nahegelegenen Girona. Dort malt sie – eigenen Aussagen zufolge
– die ersten richtigen Landschaften (Muter Souvenirs, in: Ausst. Kat. Mela
Muter. De Paris a Girona. I els artistes polonesos a Catalunya, Museu d’Art
de Girona 2019, S. 234). Bei der Gelegenheit mag auch die hier angebotene
Küstenlandschaft entstanden sein, vielleicht in Begur, einem der mittelalter-
lichen Stadt Girona nächstgelegenen Ort am Meer.

In südlich satten Farben von Ocker-Rot-Rosatönen komplementär zum
Dunkel- bis Violettblau und dunklem schattenspendenen Grün, ist der
steinige Küstenabschnitt mit dem kleinen Pinien-, resp. Kieferwäldchen
charakterisiert. Von hohem Betrachterpunkt in stürzender Perspektive
rundet sich der Blick über die Mittelmeerbucht und endet in einem weißen
Segelboot kurz vor dem Horizont. Die kraftvolle Faktur und die starke Palette
visualisieren den Landschaftseindruck und appellieren an Geruchs- und
Tastsinn des Betrachters.

*Born into a wealthy family with an interest in art, Mela Melania Klingsland –
who later married the art critic Michal Mutermilch – first studied in Warsaw and
then, from 1901, in Paris. Impressed by the works of the School of Pont Aven, by
Cézanne and van Gogh, Mela Muter (the abbreviated name she would soon use
to refer to herself) quickly found a style of her own and was extremely successful,
particularly as a portrait painter. Her first solo exhibition would already be held
in Warsaw in 1902, and it was followed by regular exhibitions in the salons of
Paris. In 1911 the gallerist Josep Dalmau invited the painter – by then a member
of the Salon d’Automne – to Barcelona; further exhibitions in the Basque
country followed and, in 1914, Mela Muter spent several months in nearby
Girona. That is where, according to her own account, she painted her first proper
landscapes (Muter Souvenirs, in: exhib. cat. Mela Muter. De Paris a Girona. I els
artistes polonesos a Catalunya, Museu d’Art de Girona 2019, p. 234). The coastal
landscape offered here may also have been created on this occasion – perhaps
in Begur, one of the seaside villages closest to the medieval town of Girona.*

*In the southern saturation of the shades of ochre, red and pink in complementary
contrast with the dark to violet blue and the dark, shadow-casting green, this
stony stretch of coast is characterised by its little pine or, more precisely, stone
pine forest. Seen from the viewers’ high vantage point in a plunging perspective,
the view curves round above the Mediterranean bay and ends in a white sailing
boat just below the horizon line. The forceful brushstroke and strong palette
visualise the impression of the landscape and appeal to viewers’ sense of smell
and touch.*



ALEXANDER ARCHIPENKO

Kiew 1887 – 1964 New York

232 GREEN CONCAVE (WOMAN COMBING HER HAIR)

1913

Bronzeplastik. Höhe 49 cm. Auf schwarz gefassten Holzsockel (5,4 x 17,4 x 5,4 cm) montiert. Seitlich links signiert und datiert ‚Archipenko 1913‘ und mit der Exemplar-nummer versehen. Unter dem Holzsockel mit dem Hagerer Zollstempel versehen. Exemplar 2/6. Lebzzeitguss. – Mit einer sehr schönen grünen Patina. Auf dem linken Oberschenkel mit einem kurzen unauffälligen oberlächlichen Kratzer in der Patina.

Archipenko Foundation online Cat. rais. s.13 -02 B, work no. 5224; Barth 51

Bronze sculpture. Height 49 cm. Mounted on black painted wooden base (5.4 x 17.4 x 5.4 cm). Laterally signed and dated 'Archipenko 1913' left and with proof number. Stamped with the Hagen customs stamp under the wooden base. Exemplar 2/6. Lifetime cast. – Very fine green patina. A short inconspicuous superficial scratch in the patina on the left thigh.

Provenienz Provenance

Vom Vorbesitzer in der Archipenko-Ausstellung Hagen 1960 vom Künstler erworben; Galerie Wolfgang Ketterer, München, Auktion 20. Jahrhundert, 1.12.1980, Lot 24; seitdem Privatsammlung Norddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

U.a. Hagen/Münster/Saarbrücken/Düsseldorf 1960 (Karl-Ernst-Osthaus-Museum/ Freie Künstlergemeinschaft Schanze/Saarland-Museum/Museum der Stadt Düsseldorf), Alexander Archipenko. 50 Jahre seines Schaffens. Plastiken 1909-1959, Kat. Nr. 8 (dieses Exemplar); Los Angeles 1967 (UCLA Art Museum), Alexander Archipenko: A Memorial Exhibition, Kat. Nr. 17, S. 42 mit Abb.; Paris 1969 (Musée Rodin), Archipenko, Kat. Nr. 17, S. 61 mit Abb.

Literatur Literature

U.a. Alexander Archipenko, Fifty creative years 1908 – 1958, New York 1960, S. 52 ff, Nr. 148 (Terrakotta); Donald Karshan, Archipenko, The Sculpture and Graphic Art, Tübingen 1974, S. 27 f., mit Abb.; Donald Karshan, Archipenko. Drawings and Prints 1908-1963, Danville 1985, Nr. 17, S. 44 mit ganzseitiger Farbbabb. S. 56 f. („Femme se coiffant“)

€ 150 000 – 180 000

Alexander Archipenko, 1908 aus Moskau nach Paris übergesiedelt, entwickelt 1912 die Konkave als wichtige Gestaltungsform in seinem plastischen Werk. Wer auf den ersten Blick annimmt, er habe mit seiner Figur „Green Concave“ ein kubistisches Werk geschaffen, irrt. Die Geometrisierung des weiblichen Körpers in scharf umrissene Grundflächen verführt zu diesem Schluss – schließlich verfahren seine französischen Kollegen, allen voran Picasso und Braque ähnlich. Denn die im malerischen, zweidimensionalen Kubismus entwickelte Dreidimensionalität durch die Zerlegung der Form in ihre gleichzeitige Allansichtigkeit ist bei Archipenkos „Concave“ auf eine weitere Ebene geführt. Neben der Bewegung als vierter Dimension wird das Assoziationsvermögen des Betrachters angesprochen. Nicht nur ist der Körper der „Concave“ auf seine Grundformen reduziert, sondern auch derart aufgespalten, dass die Negativform zugleich ihr positives Pendant beinhaltet und substituiert. „There ist no concave form without convex [...] the reality of the negative is a conceptual imprint of the absent positive. This is a polarity, a sort of equivalence of opposites [...]“ (Alexander Archipenko, Fifty creative years 1908-1058), New York 1960, S. 53).

So ist bei der „Green Concave“ die Abwesenheit, die negative Form als Leerform gegeben, die mittels Umriss den Kopf der Figur bezeichnet. 1913 in Terrakotta gestaltet, wird eine zweite grüne Terrakottaplastik 1954 gearbeitet, die noch zu Lebzeiten Archipenkos ab 1958 Modell für die kleine Bronzauflage unserer „Green Concave“ wird.

Alexander Archipenko moved from Moscow to Paris in 1908; in 1912 he developed the concave as the most important compositional form in his sculptural oeuvre.

Those who assume at first glance that he created a Cubist work with his figure "Green Concave" are mistaken. The geometrical conversion of the female body into sharply delineated elementary planes tempts us to draw this conclusion – after all, his French colleagues, particularly Picasso and Braque, proceeded in a similar manner. However, the three-dimensionality that painted, two-dimensional Cubism developed through the decomposition of form in its simultaneous and comprehensive multiperspectivism is raised to another level in Archipenko's "Concave". In addition to movement, as the fourth dimension, viewers' capacity to make associations is also addressed. Not only is the body of the "concave" reduced to its elementary forms, it is also split open in such a way that the negative form simultaneously contains and provides a substitute for its positive counterpart.

"There ist no concave form without convex [...] the reality of the negative is a conceptual imprint of the absent positive. This is a polarity, a sort of equivalence of opposites [...]" (Alexander Archipenko, Fifty creative years 1908-1958, New York 1960, p. 53).

Thus in "Green Concave" absence, negative form, exists as an empty form that uses contour to delineate the figure's head.

Composed in terracotta in 1913, a second green terracotta sculpture was developed in 1954, and this would become the model for the small bronze edition of our "Green Concave", begun in 1958, during Archipenko's own lifetime.



HENRI LAURENS

1885 – Paris – 1954

233 DEUX FEMMES

1930

Bronzerelief. 50 x 50 cm. Unten rechts monogrammiert ‚HL‘ (ligiert) und mit der Exemplarnummer bezeichnet. – Rückseitig mit dem Etikett der Galerie Louise Leiris, Paris, versehen. Darin handschriftlich mit Künstlernamen, Werktitel, Jahr, Exemplarnummer etc. bezeichnet. Exemplar 2/6. – Mit rotbraun-grünlicher Patina. – Rückseitig mit Aufhängevorrichtung.

Bronze relief. 50 x 50 cm. Monogrammed 'HL' (joined) lower right and with designated cast number. – Label of Galerie Louise Leiris, Paris, verso. Artist's name, title, year, cast number etc. inscribed thereon in handwriting. Cast 2/6. – Reddish-brown greenish patina. – Suspension device verso.

Provenienz *Provenance*

Galerie Louise Leiris, Paris; Privatsammlung Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Karlsruhe 1964 (Badischer Kunstverein), Pablo Picasso – Henri Laurens. Skulpturen, Radierungen, Lithographien, Kat. Nr. 18 mit Abb.; Paris 1967 (Grand Palais), Henri Laurens. Exposition de la donation aux Musées Nationaux, Kat. Nr. 21 mit ganzseitiger Abb.

€ 60 000 – 70 000

In skulptural klassischer Körperauffassung mit reduziert geritzter Binnenzeichnung der Gesichtszüge sind die beiden weiblichen Akte beinahe format-sprengend in den knapp bemessenen quadratischen Rahmen zueinander verschränkt sitzend eingeschrieben. Kubistisch anmutende Formkürzel eröffnen den Bildraum und verorten die Szenerie – wie oft im Werk von Henri Laurens – am Meer. Interessanterweise bildet ein Wellenkamm den oberen Abschluss und befreit damit das Motiv aus dem Rahmengerüst in die Vorstellung von einem endlosen Raum.

Das Verhältnis von Körper und Raum in seinem plastischen Werk entwickelt Laurens unter Einflüssen von Musik und Natur zu Beginn der 1930er Jahre weiter. Jetzt geht die Wahl des Materials von Gips und Terrakotta hin zur Bronze.

Laurens selbst schildert seine Arbeitsweise: „Wenn ich eine Skulptur beginne, habe ich von dem, was ich machen möchte, nur eine vage Idee. Ich habe zum Beispiel die Idee einer Frau, oder von etwas, was mit dem Meer zu tun hat. Bevor meine Skulptur eine Darstellung von irgend etwas ist, ist sie eine plastische Tatsache, genauer: eine Folge plastischer Geschehnisse, von Produkten meiner Vorstellung, von Antworten auf die Ansprüche der Konstruktion. Das ist im ganzen gesehen alles, was die Arbeit ausmacht.“ (zit. nach: Werner Hofmann, Henri Laurens. Das plastische Werk, Stuttgart 1970, S. 31).

Realised according to a sculpturally classical figural conception and with the engraved details of the facial features depicted in a reductive manner, these two interlocked female nudes sit facing one another within a square frame, nearly bursting its narrow dimensions. Cubist-like abbreviated forms open up the pictorial space and locate the scene at the seashore – as is often the case in Henri Laurens's work. Interestingly, the crest of a wave forms the upper edge of the work and thus frees the motif from the square of the frame out into the idea of an infinite space.

In the early 1930s musical and natural influences led Laurens to further develop the relationship between figure and space in his sculptural work. His choice of material shifted from plaster and terracotta to bronze at that time.

Laurens himself has described his way of working: "When I begin a sculpture, I have only a vague idea of what I wish to make. For example, I have the idea of a woman or of something that has to do with the sea. Before my sculpture is a depiction of some thing, it is a sculptural fact, more precisely: a series of sculptural events, of products of my imagination, of responses to the demands of construction. Seen on the whole, that is everything that makes the work what it is." (cited in: Werner Hofmann, Henri Laurens: Das plastische Werk, Stuttgart 1970, p. 31).



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

234 STICKENDES MÄDCHEN

1909

Aquarell über Kreide auf gelblichem Karton. 66 x 46,8 cm. Unter Glas gerahmt. Oben links schwarz signiert und datiert ‚S. Rottluff 09‘ sowie rückseitig mit Bleistift betitelt ‚Stickendes Mädchen‘. – Äußerst farbfrisch erhalten.

Wir danken Christiane Remm für freundliche ergänzende Auskunft; das Aquarell ist im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Brücke Museum Berlin, dokumentiert.

Watercolour over chalk on yellowish card. 66 x 46.8 cm. Framed under glass. Signed and dated in black 'S. Rottluff 09' upper left and titled 'Stickendes Mädchen' in pencil verso. – Very vibrant colours.

We would like to thank Christiane Remm for kind information; the watercolour is registered in the archive of the Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Brücke Museum Berlin.

Provenienz *Provenance*

Galerie Wirnitzer, Berlin (Ende der 1950er Jahre dort erworben); Privatsammlung, Süddeutschland; Villa Grisebach, Auktion 53, Ausgewählte Werke, Berlin, 29. November 1996, Lot 10; Privatsammlung, Berlin

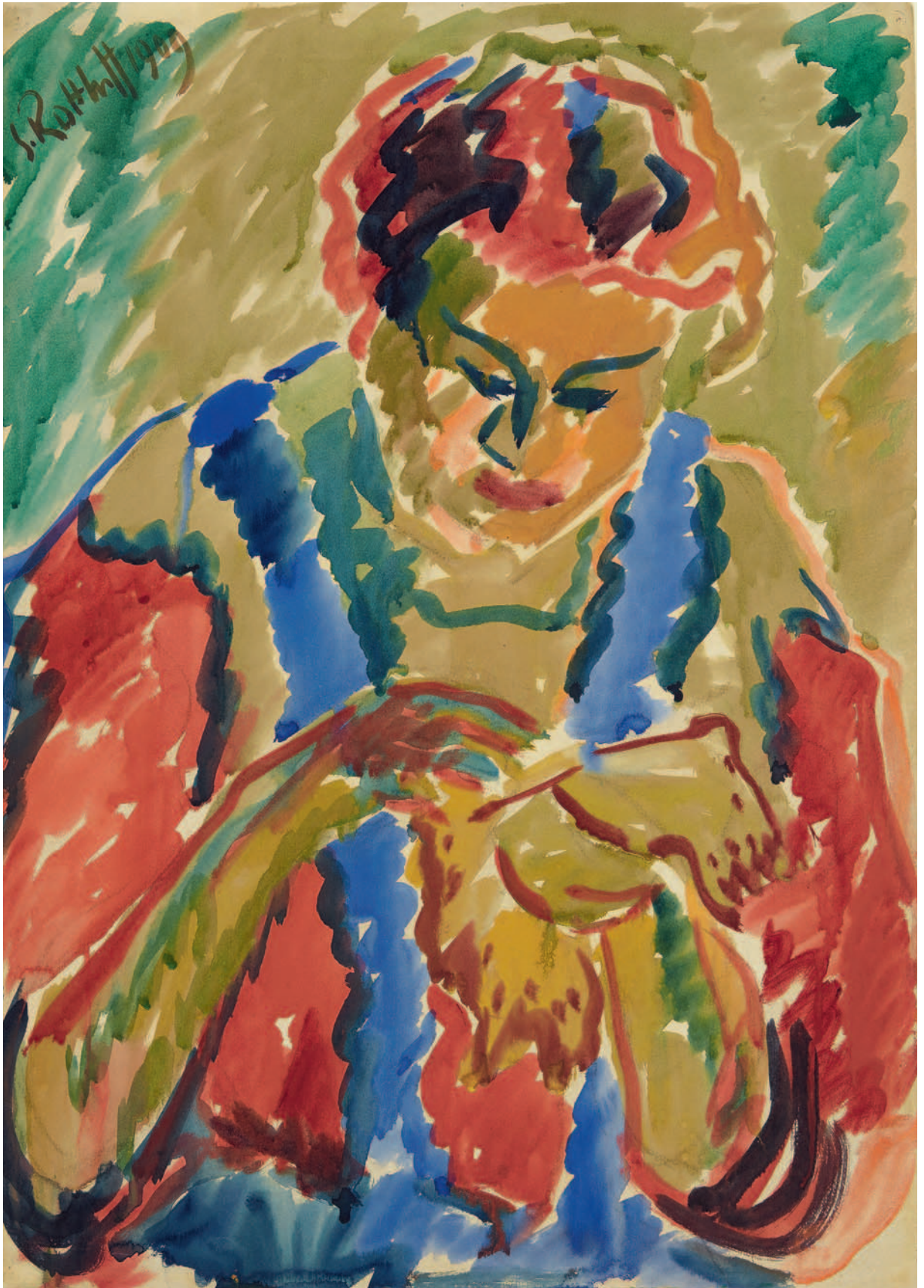
€ 250 000 – 350 000

Der junge Karl Schmidt-Rottluff, 25-jährig, schuf 1909 während eines mehrmonatigen Aufenthaltes in Dangast erstmalig eine Folge großformatiger Aquarelle, in denen er stilistische Tendenzen seiner bisherigen Malerei weiterfortschrieb, resümierte und entwickelte. Aus diesem Konvolut von sehr wenigen heute überlieferten Blättern stammt auch das „Stickende Mädchen“. Es zählt zu den frühen expressionistischen Meisterwerken des Künstlers in diesem Medium und ist vor allem im erweiterten Kontext der „Brücke“, die Schmidt-Rottluff 1905 in Dresden mitbegründete, ein Zeugnis der Moderne und des gewaltigen künstlerischen Umbruchs in dieser Zeit.

Stilistisch erarbeitete sich Schmidt-Rottluff in den Jahren 1908/1909 seinen eigenen künstlerischen Weg und dies bezeichnenderweise nicht direkt in der Gruppe seiner Freunde und Künstlerkollegen, sondern parallel zu ihnen. Er hatte sich in Dangast zurückgezogen, an der Nordseeküste ein Atelier gemietet. Unglücklicherweise ging dort der Großteil seiner malerischen Produktion in einem Brand verloren, so dass tatsächlich gerade diese phänomenalen Aquarellblätter von 1909, die er immer als den Gemälden ebenbürtig empfand, heute einen Begriff davon geben, mit welcher Kraft es Schmidt-Rottluff damals gelang, einer gegebenen Inspiration intuitiv und ungehindert zu folgen. In diesem Sinn hat man von diesen Jahren als einer Zeit erster und großer künstlerischer Reife gesprochen. Karl Schmidt-Rottluff verehrte noch 1939 Jawlensky zum 75. Geburtstag ein Pendant zum „Stickenden Mädchen“, das Aquarell-Blatt „Bei der Handarbeit“, ebenfalls 1909 in Dangast entstanden (heute im Brücke-Museum Berlin, s. Vergleichsabb.).

Armin Zweite fasste in Bezug auf diese Aquarell-Produktion zusammen: „Gerade in herausragenden Arbeiten befreit Schmidt-Rottluff mehr noch als in seinen Gemälden die Gegenstandswelt von allem Statischen, bringt die Materie gleichsam zum Schmelzen. Das Flüchtige der Erscheinungen ist jedoch kein optisches Phänomen. Zur Darstellung kommt vielmehr das bildnerische Verfahren, d.h. das Aquarellieren selbst, dessen Anreize, Impulse und gestaltgebende Kräfte aus dem Subjekt des Künstlers hervorgehen, dem die Außenwelt nicht mehr verbindliches Ziel der bildnerischen Vergegenwärtigung ist, sondern vor allem Anlaß, einer Empfindung Ausdruck zu verleihen.“ (Armin Zweite, „Das Erleben transzendentaler Dinge im Irdischen“. Schmidt-Rottluff als Mitglied der ‚Brücke‘, in: Gunther Thiem/ Armin Zweite (Hg.), Karl Schmidt-Rottluff. Retrospektive, Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen/ Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1989, S. 34).

Motivisch entstehen in Dangast dynamische Landschaften, blaue Vaeleer Hafenansichten, auch einige Stillleben, aber vor allem eine Reihe Porträts (von Erich Heckel und Rosa Schapire) und weitere weibliche Bildnisse als Halbfiguren. Es sind bezeichnenderweise keine „wilden“ Brücke-Akte im Freien, sondern intime Momentaufnahmen eines persönlichen Vis-à-Vis. Neben einem hinreißenden Blatt wie „Sonnenuntergang“ (möglicherweise ein weiteres Porträt Rosa Schapires oder der Oldenburger Malerin Emma Ritter, mit über dem Kopf verschränkten Armen im Liegestuhl – heute Kunstmuseum Düsseldorf, s. Vergleichsabb.) gibt es Bildnisse junger Frauen mit gesenktem Kopf, vertieft in ihre Handarbeit. Diese ruhigen Vorgaben, die uns heute so biedermeierlich anmuten, aber damals eine natürliche wie alltägliche weibliche Beschäftigung waren, entfalten sich nun künstlerisch in Blättern von einer wahren Farbexplosion. „Der Rhythmus, das Rauschen der Farben, das ist das, was mich immer bannt und beschäftigt“, schrieb Schmidt-Rottluff an Gustav Schiefler 1907 (zit. nach Ausst. Kat. Bremen/München, 1989, op. cit. S. 80).





Karl Schmidt-Rottluff, Sonnenuntergang, 1909, Aquarell und Tusche (Kunstmuseum Düsseldorf)

Ein klares, strahlendes Rot, ein Blau, ein Gelb, ein Grün, bezeichnenderweise bereichert um Zwischentöne und um ein vermittelndes, dünnflüssiges Grüngelb bzw. Oliv, alles mit sattem Pinsel und in zügiger wie rascher Bewegung aufgetragen, ohne jegliche Vorzeichnung, konstituieren die Gestalt des „Stickenden Mädchens“. Die Halbfigur ist frontal ganz in der Zweidimensionalität des Blattes aufgehoben. Der Farbauftrag ist linear gebunden, mit unruhigen Schlieren, breiteren Zickzackbewegungen, einzelnen Parallelsetzungen, farbigen Konturen und um den gezielten Einsatz lokaler, tief schwarzer Akzente ergänzt. In den Zwischenräumen, die der impulsive Gestus freilässt, erscheint der helle Papiergrund und gibt der Farbkomposition einen wohlkalkulierten Lichtkontrast, der die Wirkung der Farbe potenziert und zusätzliche Strahlkraft bedeutet. Schmidt-Rottluff hatte in seiner frühen Ölmalerei ähnliche Effekte erprobt und es scheint als sei die Aquarelltechnik ihm nun ein ideales Medium, um sich frei- und auszumalen. Er experimentiert auf großen Papierbögen formatfüllend mit den Möglichkeiten und den Arten des Pinselauftrags, studiert vielleicht im Nachhinein die Farbwirkungen und Konsequenzen seiner rhythmischen Farbschrift, vergleicht die Gegebenheiten von Transparenz, Farbe und Licht, alles Momente zur absoluten Steigerung einer Bildwirkung, der man nicht ausweichen kann, die vielleicht farbtrunken machen soll.

Karl Schmidt-Rottluff soll nach der Begegnung mit Originalen von Vincent van Gogh in der Galerie Ernst Arnold in Dresden im November 1905 sich endgültig entschlossen haben, das Architekturstudium zu „schmeißen“, um Maler zu werden. Er verehrte Munch aus einer gewissen respektvollen Ferne, er befreundete sich mit Emil Nolde, den er 1906 in Alsen besuchte und war tief beeindruckt von den „züngelnden Farbstürmen“ des älteren Kollegen und verehrte ihm sein kleines Selbstbildnis, in pastosen Pinselzügen gemalt. Es ist eine Farbmodulation in Komplementärfarben, die in der Nolde-Stiftung noch heute verwahrt ist (s. Vergleichsabb.). Nolde bestärkte ihn, sich mit der Natur und mit seinen Empfindungen vor der Natur als Künstler auseinanderzusetzen. Kirchner charakterisierte das Werk Schmidt-Rottluffs in seiner Brücke-Chronik rückblickend als „monumentalen Impressionismus“. Dies trifft in gewisser Weise nur eines der Momente der Malerei Schmidt-Rottluffs, sein starkes Temperament, seine Vehemenz, seine Naturliebe wie seine Lebensfreude.



Karl Schmidt-Rottluff, Bei der Handarbeit, 1909, Aquarell, „für A. Jawlensky zum 26.3.1939“ gewidmet (Brücke-Museum Berlin)

Jeweils aus: Ausst. Kat. Karl Schmidt-Rottluff. Retrospektive, Kunsthalle Bremen/Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1989, Tafel 13, 14, Kat. Nr. 39, 40

In 1909, at the age of 25, the young Karl Schmidt-Rottluff created his first series of large-format watercolours during a stay of several months in Dangast: these works further advanced, summarised and developed stylistic tendencies from his painting up to that point. "Stickendes Mädchen" is also from this group of only a very few sheets that still exist today. It is among the artist's early expressionist masterpieces in this medium and, particularly in the broader context of the "Brücke", which Schmidt-Rottluff co-founded in Dresden in 1905, it is a testament of modern art and the tremendous artistic revolution of this period.

Stylistically, Schmidt-Rottluff developed his own artistic path in 1908/1909 and, characteristically, he did so not directly within the group of his friends and fellow artists, but parallel to them. He had withdrawn to Dangast and rented a studio on the North Sea coast. Unfortunately, the majority of the paintings he created were lost in a fire there; as a result, precisely these phenomenal watercolour sheets from 1909, which he always felt were as significant as his paintings, really do provide an idea today of the power with which Schmidt-Rottluff then succeeded in pursuing an existing inspiration intuitively and unhindered. In this sense, these years have been discussed as the period of an initial and substantial artistic maturity. As late as 1939 Karl Schmidt-Rottluff would present Jawlensky with a pendant to the "Stickendes Mädchen" for his 75th birthday: the watercolour "Bei der Handarbeit", which was also created in Dangast in 1909 (now in the Brücke-Museum Berlin, see comp. illus.).



Karl Schmidt-Rottluff, Selbstbildnis, 1906, Ölgemälde, „Ada u. Emil Nolde“ gewidmet (Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde)
 aus: Ausst. Kat. Karl Schmidt-Rottluff. Retrospektive, Kunsthalle Bremen/Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1989, Tafel 4, Kat. Nr. 22

Regarding the creation of this group of watercolours, Armin Zweite summarises: “Precisely in outstanding works – more so than in his paintings – Schmidt-Rottluff frees the objective world from everything that is static, he causes the material to melt, so to speak. However, the ephemerality of appearances is not an optical phenomenon. What is depicted is instead the artistic process, that is, the act of painting in watercolours, its motivations, impulses and formative powers emerging from the subject of the artist, for whom the outside world is no longer a binding goal to be made present artistically, but above all an occasion for giving expression to a feeling.” (Armin Zweite, “Das Erleben transzendentaler Dinge im Irdischen”. Schmidt-Rottluff als Mitglied der ‘Brücke’, in: Gunther Thiem/ Armin Zweite (eds.), Karl Schmidt-Rottluff. Retrospektive, exhib. cat. Kunsthalle Bremen/ Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich 1989, p. 34).

In terms of motifs, in Dangast Schmidt-Rottluff created dynamic landscapes, blue views of the harbour at Varel and also several still lifes, but above all a series of portraits (of Erich Heckel and Rosa Schapire) and other images of women in the form of half-length figures. It is telling that these are not “wild” Brücke nudes in the outdoors, but intimate snapshots of a personal, face-to-face encounter. Next to a sensational sheet like “Sonnenuntergang” (possibly another portrait of Rosa Schapire or of the Oldenburg painter Emma Ritter, reclining in a chair with her arms crossed above her head – now in the Kunstmuseum Düsseldorf, see comp. illus.), there are images of young women with their head bowed, absorbed in their handiwork. These calm activities seem so quaintly Biedermeier to us today, but at that time they were a natural and everyday occupation for women, and they now unfold artistically in sheets that truly explode with colours. “The rhythm, the rush of the colours, that is what always mesmerises and occupies me”, Schmidt-Rottluff wrote to Gustav Schiefler in 1907 (cited in exhib. cat. Bremen/Munich, 1989, op. cit. p. 80).

The figure of the “Stickendes Mädchen” consists of a clear, radiant red, a blue, a yellow, a green – characteristically enriched with intermediate tones and a mediating, watery greenish yellow or olive and with everything applied using a full brush and in unhesitating and rapid movements, without any preliminary drawing. The half-length, frontal figure is entirely contained within the two-dimensionality of the sheet. The application of the watercolour is bound by lines, with restless streaks, broad zigzagging movements, a few parallel strokes and coloured contours, and it is supplemented through the deliberate insertion of local, deep-black points of emphasis. The light ground of the paper appears in the spaces left open between the impulsive gestures, and it provides the chromatic composition with a well-calculated contrast in brightness, which renders the effect of the colours more potent and gives them additional radiance. Schmidt-Rottluff had tried out similar effects on his early oil paintings, and it seems as though the watercolour technique had now become an ideal medium for him to paint in a free and liberating manner. He filled large sheets of paper experimenting with the possibilities and types of brushstroke, perhaps subsequently studying the effects of the colours and consequences of his rhythmic style of painting, comparing the results of transparency, colour and light – all forces for the absolute heightening of a pictorial effect that is inescapable and perhaps intended to produce an intoxication with colour.

Following his encounter with originals by Vincent van Gogh at the Galerie Ernst Arnold in Dresden in November of 1905, Karl Schmidt-Rottluff is said to have conclusively resolved to “cast aside” his studies of architecture in order to become a painter. He venerated Munch from a kind of respectful distance, he became friends with Emil Nolde, whom he visited on Als in 1906, and he was deeply impressed by his older colleague’s “slithering storms of colour” and honoured him with his little self-portrait painted in thick brushstrokes. It is a chromatic modulation in complementary colours, which is still preserved today at the Nolde-Stiftung (see comp. illus.). Nolde encouraged him to occupy himself as an artist with nature and his sensations before nature. Looking back in his Brücke chronicle, Kirchner characterised the work of Schmidt-Rottluff as “monumental impressionism”. In a certain sense, this only applies to one of the tendencies in Schmidt-Rottluff’s painting: his strong temperament, his vehemence, his love of nature and his joie de vivre.

ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

235 HIDDENSEEKÜSTE

1912

Aquarell und Kreidezeichnung auf Zeichenpapier. 33,2 x 45 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift und Kreide signiert, datiert und betitelt ‚E. Heckel 12 Hiddensee-küste‘. – Farbfrisch erhalten.

Wir danken Renate Ebner und Hans Geissler, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen, für freundliche Auskunft. Das Aquarell ist im Archiv verzeichnet.

Watercolour and chalk drawing on drawing paper. 33.2 x 45 cm. Framed under glass. Signed, dated, and titled 'E. Heckel 12 Hiddensee Coast' in pencil and chalk lower left. – Vibrant colours.

We would like to thank Renate Ebner and Hans Geissler, Erich Heckel Estate, Hemmenhofen, for kind information. The watercolour is recorded in the archive.

Provenienz Provenance

Roman Norbert Ketterer, Campione (1964); Privatsammlung; Sotheby's London, German and Austrian Art 712, 18. Oktober 2000, Lot 268; Privatsammlung, Berlin

Ausstellungen Exhibitions

Münster 1953 (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte), Erich Heckel. Zur Vollendung des siebenten Lebensjahrzehntes. Gemälde – Aquarelle – graphische Arbeiten, Kat. Nr. 103; Hannover 1953 (Kestner-Gesellschaft), Erich Heckel. Ausstellung aus Anlass seines 70. Geburtstages, Kat. Nr. 62; Stuttgart 1957 (Württembergischer Kunstverein), Erich Heckel. Werke der Brücke-Zeit 1907-1917. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Kat. Nr. 103; Essen 1958 (Museum Folkwang), Brücke 1905 – 1913: eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus, Kat. Nr. 38; Bremen/Hannover/Köln/Den Haag/Zürich 1960/1961 (Kunsthalle/Kunstverein/Wallraf-Richartz-Museum/Stedelijk Museum/Kunsthau), Meisterwerke des deutschen Expressionismus, Kat. Nr. 116; Campione 1963 (Roman Norbert Ketterer), Moderne Kunst

€ 50 000 – 70 000

Für Erich Heckel gehörten die Sommeraufenthalte am Wasser ebenso wie für die anderen Brücke-Mitglieder zur alljährlichen Gewohnheit. Die Möglichkeit, intensiv in der freien Natur zu arbeiten, sich vom Licht und dem zwanglosen Lebensgefühl inspirieren zu lassen, hatte maßgeblichen Einfluss auf seine künstlerische Entwicklung. Bis 1910 reiste Heckel mehrfach nach Dangast, im folgenden Jahr nach Prerow auf dem Darß. 1912, im Entstehungsjahr unseres Aquarells, erkundete er die Ostseeküste besonders intensiv, er hielt sich in Stralsund, auf Hiddensee und mit Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn auf. Neben den Aktdarstellungen von Badenden am Strand – ein Thema, das er in mehreren Gemälden dieses Jahres umsetzte und das ihn in den Folgejahren noch intensiv beschäftigen sollte – schuf er wenige Aquarelle, die von dem klaren, hellen Licht der Sommertage am Meer erfüllt sind.

In schnellen, schwungvollen Pinselstrichen fängt der Künstler hier eine charakteristische Ansicht der Hiddenseer Steilküste ein. Die weit ausschwingenden Linien von Wassersaum und Kreidefelsen, mit leichter Bleistiftvorzeichnung vorbereitet, bilden das wesentliche kompositorische Gerüst, die rasch skizzierten Gestalten einiger Strandspaziergänger und die leicht hingetupfte Vegetation beleben die Szenerie motivisch. Den wesentlichen Part aber spielt die Farbe. Heckel konzentriert sich auf wenige frische Töne: ein leuchtendes, intensives Blau, welches er für die Darstellung von Himmel, Wasser und auch für den Strand verwendet, ein helles Ocker und Orange für die Felsen sowie das lichte Grün der Vegetation.

For Erich Heckel his summer sojourns at the waterside were an annual habit, as they were for other members of the Brücke group. The chance to work intensely outdoors in nature, to draw inspiration from the light and leisurely sense of life, had a decisive influence on his development as an artist. Up to 1910, Heckel had travelled on several occasions to Dangast, the following year to Prerow in the Darss region. In 1912, the year he made this watercolour, he explored the Baltic Sea coast with great dedication, spending time in Stralsund, on Hiddensee and with Ernst Ludwig Kirchner on Fehmarn. In addition to the images of nude bathers on the beach – a theme he realized in several paintings that year and which was to occupy him closely in subsequent years – he produced a few watercolours that were suffused by the clear, bright light of the summer days at the seaside.

In swift and vivacious brush work, he captures here a characteristic view of the rocky cliffs on Hiddensee. The expansive curving lines of the water's edge and the chalk cliffs, prepared with a light pencil drawing, form the key compositional framework; the figures of a few walkers on the beach sketched at great speed, and the lightly dabbed vegetation breathe more life into the scene and theme. However, the key part is played by the colour of the paints. Heckel concentrates on a very few fresh hues: a luminescent, intense blue, which he used to represent the sky, the water and the beach, too; a bright ocher and orange for the cliffs, and light green for the vegetation.



WMA
Painted 1912
The Stausenwarte

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

236 GRASENDE ZIEGEN IM GEBIRGE 1918

Aquarell über Bleistift auf weissem Halbkarton. 33,9 x 44,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts der Mitte mit Bleistift signiert und datiert „E L Kirchner 18“ sowie rückseitig unten links mit dem Basler Stempel „NACHLASS E.L. KIRCHNER“ (Lugt 1570b), darin mit schwarzer Tinte bezeichnet „A Da/ Bm 2“. – In schöner farbfrischer Erhaltung. Der Karton links im Rand und in den Ecken mit kleinen Knickspuren.

Watercolour over pencil on white light card. 33.9 x 44.7 cm. Framed under glass. Signed and dated 'E L Kirchner 18' in pencil lower right of centre and verso with the Basel estate stamp "NACHLASS E.L. KIRCHNER" (Lugt 1570b), therein inscribed "A Da/ Bm 2" in black ink. – In fine condition with fresh colours. The card with small creases in the left margin and in the corners.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers; Villa Grisebach, Auktion Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, 5. Juni 1993, Los 289; Galerie Iris Wazzau, Davos (rückseitiger Passepartout-Aufkleber); seitdem in westdeutscher Privatsammlung

€ 50 000 – 55 000

Kirchners farbsprühendes Blatt „Grasende Ziegen“ zeigt die Tiere im Steilhang, über ihnen das fließende Wasser einer Brunnenränke, dessen Blau im kräftigen Umriss der Tiere, in der Landschaft und in der Figur des Bauern im Hintergrund wieder aufgegriffen wird. Ergänzend kontrastieren die verschiedensten Grüntöne in der Vegetation zum Rotbraun der Tierkörper und des Holzes. Vor allem belebt Kirchners spezifischer zeichnerischer Duktus die gesamte Komposition in ausgeprägten, z. T. vereinzelt, für sich stehenden Strichlagen, die das beobachtete Motiv, von einer Diagonalen im Großen beherrscht, vollkommen durchrhythmisieren.

Kirchner lebte in den Sommern 1917 und 1918 oberhalb von Davos zunächst in gesuchter Einsamkeit auf einer Hütte der Stafelalp bis er ab September 1918 sich im „Haus in den Lärchen“ einmietete. „Kirchner erarbeitete sich die ihn umgebende Landschaft künstlerisch. Das Monumentale der Berge und das ihm noch fremde Leben der Bauern faszinierten ihn von Anbeginn an. [...] Genau diese künstlerische Reflexion seiner neuen Lebensumstände war für Kirchners Selbstverständnis von immenser Bedeutung. Auch das fotografische Festhalten der neuen Landschaft, seiner verschiedenen von ihm künstlerisch ausgestatteten Wohnateliers und der spontanen Zusammenkünfte mit Bauern aus der Nachbarschaft war Kirchner als Quelle künstlerischer Inspiration ebenso wichtig wie die früheren Atelieraufnahmen der tanzenden Gefährten und Modelle in Dresden und Berlin.“ (Beate Ritter, Bergwelten. Kirchners erste Jahre in Davos, in: Ernst Ludwig Kirchner. Retrospektive, Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt 2010, S. 175).

Kirchner's sheet "Grasende Ziegen" bursts with colour and depicts the goats on a steep slope with the flowing water of a spring-fed trough above them: its blue is taken up again in the bold outlines of the animals, in the landscape and in the figure of the peasant in the background. This is complemented by the contrast between the extremely diverse shades of green in the vegetation and the reddish brown of the animals' bodies and the wood. Above all, it is Kirchner's specific graphic style which brings the entire composition to life in distinct – sometimes isolated – and autonomous lines: through them the motif, largely dominated by a diagonal, is completely filled with rhythm.

Kirchner lived above Davos in the summers of 1917 and 1918, initially in deliberate solitude in a hut in the Stafelalp pasture and then at the "Haus in den Lärchen"; which he began renting in September of 1918. "Kirchner artistically assimilated the landscape that surrounded him. From the very beginning, he was fascinated by the monumental quality of the mountains and the life of the farmers, which was still unfamiliar to him. [...] Precisely this artistic reflection on the new circumstances of his life was of immense importance for Kirchner's self-concept. His photographic recording of the new landscape, the various residential studios which he decorated with art and his spontaneous encounters with neighbouring farmers were also just as important for Kirchner as a source of artistic inspiration as the earlier studio photographs of dancing companions and models in Dresden and Berlin." (Beate Ritter, Bergwelten. Kirchners erste Jahre in Davos, in: Ernst Ludwig Kirchner. Retrospektive, exhib. cat. Städel Museum, Frankfurt 2010, p. 175).



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

237 MÄNNERBILDNIS

1919

Original-Farbholzschnitt auf handgeschöpftem breitrandigen Büttenpapier. 46,1 x 32,6 cm (70,5 x 54,2 cm). Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert ‚ErichHeckel‘ (ligiert). Einer von ca. 30 bekannten Abzügen, die sich voneinander durch individuelle Druckmerkmale unterscheiden. Handdruck ausserhalb der im Verlag J.B. Neumann, Berlin, erschienen unnummerierten Auflage (diese mit der zusätzlichen Signatur von F.Voigt). – In guter Erhaltung und von schöner intensiver Farbigekeit. Der Bogen im Rand mit schwachen Knitterungsspuren, zu den Kanten hin minimalst gebräunt.

Dube H 318 III. A.

Wir danken Renate Ebner und Hans Geissler, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen, für freundliche Auskunft. Der vorliegende Farbholzschnitt wird im Archiv des Nachlasses Erich Heckel neu registriert.

Colour woodcut on hand-made laid paper with wide margins. 46,1 x 32,6 cm (70,5 x 54,2 cm). Framed under glass. Signed lower right in pencil 'ErichHeckel' (joined). One of approx. 30 known proofs, each differing from one another in individual print features. Hand-pulled print aside from the unnumbered edition published by Verlag J.B. Neumann, Berlin (these with the additional signature of F.Voigt). – In fine condition with vibrant colours. The sheet margins with minor crease marks, very minimally browned towards the edges.

Dube H 318 III. A.

We would like to thank Renate Ebner and Hans Geissler, Erich Heckel Estate, Hemmenhofen, for kind additional advice. The present colour woodcut will be newly registered in the archive of the Erich Heckel Estate.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen,
Nachlass

€ 40 000 – 60 000

Heckels Holzschnitt „Männerbildnis“ von 1919, hier in einem prächtigen Handabzug schöner Farbdichte, zählt zu den bekanntesten Motiven aus dem deutschen Expressionismus. Es handelt sich um ein graphisches Meisterwerk des ehemaligen Brücke-Mitglieds, ein individueller Handabzug von hoher Qualität, ein Druck samtener Schwarzzeichnung vom bearbeiteten Holzstock und im vorliegenden Exemplar farblich um ein dunkles kräftiges Grün, Braun und Graublau bereichert. Es ist ein Selbstbildnis des Künstlers nach verlorenem Krieg und zweifellos ein künstlerisches Zeugnis nachdenklicher Selbstbefragung, die ihn wie auch eine ganze Nation betraf. Es mag den großen Wiedererkennungswert und die Wichtigkeit gerade dieses Werkes von Erich Heckel wie auch seine historische Rezeption erklären. Annemarie Dube sprach von einer Steigerung und Vollendung geistiger und seelischer Kräfte, die sich in dem „ergreifenden Farbholzschnitt ‚Männerbildnis‘“ darstelle: „Linie und Fläche im Zusammenklang mit der Farbe fassen das Selbstbildnis mit der Selbstverständlichkeit und der absoluten Sicherheit einer großen Meisterschaft.“ (zit. nach Aust. Kat. Erich Heckel, Museum Folkwang Essen/ Haus der Kunst München, 1983/1984, S. 65). Innerhalb des Werkes von Erich Heckel ist dieser Farbholzschnitt Höhepunkt und Rückblick zugleich, denn mit ihm endete nicht nur eine künstlerisch hochbedeutende Werkphase, sondern eine ganze Epoche.

Heckel's 1919 woodcut entitled "Männerbildnis" is definitely one of the best-known works of German Expressionism. This marvelous hand-made print with its beautifully dense colours is a graphic masterpiece by the former member of the Brücke art group, a print of an almost velvet black drawing from the worked woodblock and in the present specimen then enriched by a dark luscious green, brown and grey-blue. It is a self-image of the artist after the defeat of World War I, and without doubt artistic testimony to a form of contemplative self-enquiry that befell him and the entire nation. This may explain the unmistakable nature and the importance of precisely this work by Erich Heckel, not to mention its historical reception. Annemarie Dube spoke of an intensification and perfection of intellectual and emotional powers that were demonstrated in the "moving colored woodcut 'Männerbildnis': Line and surface in harmony with colour embrace the self-portrait with the natural touch and absolute surety of a great master of his craft." (quoted from exhib. cat. Erich Heckel, Museum Folkwang Essen/ Haus der Kunst Munich, 1983/1984, p. 65). In the context of Erich Heckel's oeuvre, this coloured woodcut is simultaneously the climax and a looking back, as it marked the end not only of a phase in his work of great artistic importance, but also of an entire epoch.



U. Boccioni

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

238 FARNKRAUT

1936

Öl auf Leinwand. 76 x 85 cm. Gerahmt. Oben links signiert ‚S-Rottluff‘ sowie rückseitig auf dem oberen Keilrahmen zusätzlich schwarz mit dem Pinsel signiert und betitelt ‚Schmidt=Rottluff „Farnkraut“ ‚, sowie mit der Werknummer ‚((364))‘ versehen; auf der unteren Leiste mit dem Vermerk ‚=gewachst=‘. – Stellenweise mit leichtem Craquelé, im rechten Farn außen winzige Farbausbrüche. In der oberen linken Ecke mit leicht unregelmäßigen alten Farbverlusten, restauriert, sowie vornehmlich in der unteren Bildhälfte mit minimalen punktuellen fachmännischen Retuschen.

Wir danken Christiane Remm für freundliche Auskünfte und Hinweise; das Gemälde ist im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung dokumentiert.

Oil on canvas. 76 x 85 cm. Framed. Signed upper left 'S-Rottluff'. Additionally signed and titled 'Schmidt=Rottluff "Farnkraut"' in black brush on the verso on upper stretcher bar and with work number '((364))'; annotated '=gewachst=' on lower stretcher bar. – In few places with minor craquelure, in the right outer fern tiny colour losses. In the upper left corner with slightly irregular old colour losses, restored, as well as mainly in the lower half of the picture with minimal isolated professional retouches.

We would like to thank Christiane Remm for kind information and advice; the painting is registered in the archive of the Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Brücke Museum Berlin.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Irmgard Hasenclever, Langerwehe; seitdem in Familienbesitz, Privatsammlung Nordrhein-Westfalen, Nachlass

Literatur *Literature*

Will Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, Chronologischer Oeuvre-katalog der Gemälde, S. 302 („Farnkraut. 85:75 cm; Frau Irma Hasenclever, Langerwehe über Düren; nicht bezeichnet“)

€ 80 000 – 100 000

Farne – sind sie nicht bekanntlich urtümliche, triebkräftige wie raumgreifende botanische Geschöpfe von unverkennbar exotischer Silhouette, deren dekorative Blätter sich aus eigentümlich phantastischen Knospenbildungen entfalten, lebendige Geschöpfe... Schmidt-Rottluff gewinnt aus dem charakteristischen, biegsamen Wuchs eine starke Binnenform, die Musterwirkung der Kontur ist prägnant, formatfüllend wie expressiv eingesetzt. Bewusst gestaltet der Künstler die natürliche, diversifizierte Bewegung der spitzwinkligen länglichen Farnwedel und steigert das Motiv nicht nur in der Dimension sondern zusätzlich durch starke Farb- und Helligkeitskontraste. Mehr noch als herbstlich getönte Färbung entwickelt die Malerei ein intensives Leuchten von hoch emotionalem Charakter. Aus den starken Farbwerten der abstrahierten Form verselbständigt sich ein warmes Gelb-Orange, das sich wunderbar gegen die verschiedenen Grün-, Blau und Violettöne absetzt. Die Wirkung scheint harmonisch, aber sie ist auch im gewählten Bildausschnitt hermetisch, monumentalisiert, aufrüttelnd, so dass man geneigt ist, eine unbewusste oder bewusste Metaphorik zu erkennen – zumal wenn man sich andere Gemälde Schmidt-Rottluffs in dieser Zeit vergegenwärtigt, die ähnlich dramatisches Farbleuchten inszenieren. Es sind für den Künstler, dessen Werk der Verfermung, Brandmarkung und Beschlagnahmung anheimfiel, Schicksalsjahre.

In diesem Kontext sei Ernst-Wilhelm Nay zitiert, er schrieb Schmidt-Rottluff 1963 aus Anlaß des 80. Geburtstages: „In jener schweren Zeit des Hitlerreiches, in der wir ‚Entartete‘ genannt wurden, befreundeten wir uns. Die Hieroglyphen, die Formzeichen, die Sie – im Magischen wartend – sich von der Natur schenken lassen konnten, waren wert der Bewunderung der ganzen Welt. Ohne der Beschmutzung zu achten, der Ihre Kunst damals ausgesetzt war, gingen Sie in der Gegenwart herum in der Erwartung, in der empfindsamsten Erwartung neuer Geschenke, aus der Natur, die entgegenzunehmen Ihre eigentliche Existenz war. Hohes Künstlertum ist es, sichtbar zu machen, was von selbst sichtbar werden will.“ (Zitiert aus: Ausst. Kat. Karl Schmidt-Rottluff, Gemälde, Aquarelle, Graphik, Frankfurter Kunstverein 1964, S. 9).

Ferns – are they not well known as primal, vigorously growing as well as expansive botanical organisms possessing an unmistakably exotic silhouette with decorative leaves which unfold from the strangely fantastic forms of their buds, living organisms ... Schmidt-Rottluff develops this characteristic and flexible growth into a strong internal form; the effect of the contour as a pattern is concise, it is employed expressively and fills the picture. The artist has deliberately shaped the natural, varied movement of the fern's angular and elongated fronds and intensified the motif not just in its dimensions, but also through strong contrasts of colour and brightness. Beyond the autumnal tones of its colouring, the painting develops an intense luminosity of a highly emotional character. A warm yellowish orange emerges out from among the bold hues to take on a life of its own, contrasting magnificently with the various shades of green, blue and violet. The effect seems harmonious, but it is also sealed off within the view selected for depiction, monumentalised, jolting, such that we are inclined to identify an unconscious or conscious metaphor – particularly when calling to mind other Schmidt-Rottluff paintings from this period which present a similarly dramatic luminosity in their colours. These were fateful years for the artist, whose work fell victim to denunciation, stigmatisation and confiscation.

Ernst-Wilhelm Nay can be cited in this context. He wrote to Schmidt-Rottluff in 1963, on the occasion of his 80th birthday: "In that difficult period of the Hitler regime, in which we were called 'degenerates', we became friends. The hieroglyphs, the symbolic forms that you – waiting within the magical – were able to bring nature to present to you as gifts were worth the admiration of the whole world. Without heeding the smears to which your art was exposed at that time, you wandered in the present, awaiting – waiting with the greatest sensibility – new gifts, from nature, the receiving of which was your true existence. It is a great artistry, to render visible that which itself wishes to become visible." (cited in: exhib. cat. Karl Schmidt-Rottluff, Gemälde, Aquarelle, Graphik, Frankfurter Kunstverein 1964, p. 9).



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

239 ZIRKUSSZENE

1946

Tempera auf Leinwand. 96,8 x 120 cm. Gerahmt (Originalrahmung). Unten rechts rotbraun signiert und datiert ‚Erich Heckel 46‘ sowie rückseitig auf der weiß getünchten Leinwand oben rechts zusätzlich schwarz signiert und datiert ‚Erich Heckel 46‘ und auf der Keilrahmenleiste oben links signiert, datiert und betitelt: ‚Erich Heckel: „Zirkus-Scene.“ 1946‘. – Auf der oberen Leiste des Originalrahmens links mit dem Pinsel beschriftet ‚Erich Heckel. Hemmenhofen‘. – In gutem Erhaltungszustand.

Hüneke 1946-5; Vogt 1946/4

Tempera on canvas. 96,8 x 120 cm. Framed (original framing). Signed and dated 'Erich Heckel 46' in reddish brown lower right as well as additionally signed and dated 'Erich Heckel 46' in black verso upper right on the whitewashed canvas and signed, dated and titled 'Erich Heckel: "Zirkus-Scene." 1946' on the stretcher bar upper left. Inscribed 'Erich Heckel. Hemmenhofen' in brush on the upper bar of the original frame to the left. – In fine condition.

€ 40 000 – 60 000

Provenienz Provenance

Erich Heckel, Hemmenhofen; Beim Künstler erworben, ehemals Franz Elles, Köln (1965), Nachlass

Ausstellungen Exhibitions

Darmstadt 1948 (Mathildenhöhe), Secession Darmstadt, Kat. Nr. 76; Freiburg im Breisgau/ Mannheim 1950 (Kunstverein/Kunsthalle Mannheim), Erich Heckel, Kat. Nr. 38; Münster 1953 (Westfälisches Landesmuseum), Erich Heckel, Zur Vollendung des siebensten Lebensjahrzehntes, Kat. Nr. 87; Konstanz 1961 (Kunstverein), Erich Heckel, Kat. Nr. 20; Nürnberg/Pforzheim 1964 (Fränkische Galerie/ Kunst- und Kunstgewerbeverein), Erich Heckel, Kat. Nr. 28

Literatur Literature

W. Kern, Erich Heckel, in: Internationale Bodenseezeitschrift 2, 1952, S. 40-44, insbesondere S. 43; Katharina Henkel, Dialog der Medien – Motive in Aquarell und Öl bei Heckel, Zirkuswelt, in: Magdalena M. Moeller (Hg.), Erich Heckel. Der Stille Expressionist. Aquarelle als Vorstudien zu Gemälden, Aust. Kat. (u.a.) Brücke-Museum Berlin, München 2009, S. 30, vgl. Kat. Nrn. 97, 98, jeweils mit

Farbabb. des Gemäldes; Andreas Hüneke, Erich Heckel, Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen, Bd. II., Hemmenhofen 2017, S. 291 mit Farbabb. (unter Hinweis auf 7 Aquarell-Vorstudien, darunter Stiftungen von Siddi Heckel an das Brücke-Museum)

Künstler, Schauspieler, Artisten erscheinen oft als Seelenverwandte, sie folgen einer Berufung und einer Intuition, sie vollbringen wunderbare Kunststücke, sie scheinen stolz und frei den Naturgesetzen zu trotzen und sind doch stets gefährdet. Zirkusartisten haben immer eine große Faszination auf ihr Publikum ausgeübt, weil sich mit ihnen Metaphysik und Tragik verbindet und ihr Bemühen in vieler Hinsicht als transparente Parabel auf die *conditio humana* begriffen werden kann. Heckel als Expressionist interessierte sich für diese subtilen Phänomene.

Auch seine „Zirkusszene“ von 1946 ist in dieser Hinsicht ein geheimnisvolles, fast surreales Geschehen. Erich Heckel spielt auf der Bedeutungsebene wie im Bildprogramm verschiedene Momente aus in diesem „Finale“, von dem man sich wünschte, dass ein Tusch alles beendete, sich alles wieder wendete, als wäre es ein etwas makabres Intermezzo gewesen. Der Maler wird tatsächlich nicht sehr explizit, nicht alles ist sichtbar... aber es ist ernst. Es hat jemanden erwischt.

Man vergisst leicht, welche Bedeutung Heckel den Artisten, den Clowns und dem Zirkus in seinem Werk beimaß, da viele Gemälde dieser Thematik heute nicht mehr existieren, verbrannt sind oder verschollen. Das Thema durchzieht seit 1909/1912 alle Jahrzehnte seines Schaffens und in allen Techniken. Parallel lief schon in den frühen 1910er Jahren eine dezidierte Todesthematik in Verbindung mit der Figur des Pierrots und des Clowns. Heckel ließ sich von Dostojewski und noch 1917 von Jean Paul anregen und fand auch im Stummfilm bzw. Film szenische Ausdrucksmomente, die nachwirkten. So ist das Gemälde „Lon Chaney“ von 1930, ein im II. Weltkrieg zerstörtes Hauptwerk, von Heckel aus der Erinnerung wiederholt worden unter dem Titel „Clown vor dem Spiegel“ (heute im Folkwang Museum, Essen) und zwar zeitgleich, 1946, zur vorliegenden „Zirkusszene“. Heckel war ein einfühlsamer Porträtist, vergleichbare szenische Gestaltungen, insbesondere aber seine Selbstporträts, sind künstlerische Selbstbefragungen.

*Artists, actors and circus artistes often appear to be kindred spirits; they pursue a career and follow their intuition, they achieve wonderful feats, appear to be proud and unbound by the laws of nature and are nonetheless endangered. Circus artistes have always exerted a huge fascination on their audience, because they are associated with metaphysics and tragedy and their striving can in many regards be seen as a transparent parable of the *conditio humana*. As an Expressionist Heckel was intrigued by these subtle phenomena. In this respect Erich Heckel's "Zirkusszene" dating from 1946 is also a mysterious, almost surreal event. He toys with various aspects in terms of meaning and pictorial program in this 'finale' that makes you wish a fanfare would end everything, everything would turn out fine as if this had just been a somewhat macabre intermezzo. Indeed, the artist is not very explicit, not everything is visible... but things are serious. Someone has been hit.*

It is easy to forget the importance Heckel assigned to artistes, clowns and the circus in his work as many of his paintings exploring these topics no longer exist today, were burned or lost. From 1909/1912 the theme runs like a red thread through all the decades of his active life as an artist and appears in all the techniques he used. Parallel to this in the early 1910s it is already noticeable how often he addressed the topic of death in combination with the figure of Pierrot and the clown. Heckel was inspired by Dostojewsky and as late as 1917 by Jean Paul and he found scenic aspects of expression in silent films resp. movies that resounded with him. After the destruction of his major painting "Lon Chaney" from 1930 in World War II Heckel reproduced it from memory 1946 under the title "Clown vor dem Spiegel" (today in the Folkwang Museum, Essen), in the very same year of "Zirkusszene". Heckel was a sensitive portraitist, his works featuring similar scenes, particularly the self-portraits, reflect artistically a quest of human identity.



HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

N240 BRÜCKE AM MORGEN I. 1922

Aquarell über Kreidezeichnung auf Papier. 48,7 x 64,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Kreide signiert und datiert ‚HMPechstein 1922.‘ (ligiert) sowie unten links mit Bleistift betitelt ‚Brücke am Morgen I.‘ – Die obere rechte Ecke mit geschlossenem Einriss. Rückseitig entlang der Blattkanten auf Passepartout-Unterlage montiert.

Watercolour on paper. 48.7 x 64.3 cm. Framed under glass. Signed and dated 'HMPechstein 1922' (joined) in chalk lower right and titled 'Brücke am Morgen I.' in pencil lower left. – The upper right corner with a closed tear. Mounted on mat support along the sheet edges verso.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Julius Morgenroth, Berlin;
seitdem Familienbesitz USA

€ 40 000 – 60 000

„In der Gegend um das hinterpommersche Leba fand Pechstein eine Landschaft vor, die in ihrer zeitlosen Abgeschiedenheit und den Gegebenheiten der Natur sehr an sein geliebtes Nidden erinnerte. Eine schmale Nehrung mit einer gewaltigen Wanderdüne trennt hier das offene Meer vom Lebasee, einem weiten Strandsee, der mit seinen schilfbestandenen Ufern und der ruhigen Wasserfläche einen reizvollen Kontrast zum bewegten Meer bot. In den Sonnen- und Lichtbildern aus Leba und Umgebung verbildlichte Pechstein seine Vision einer Lebenswelt, in der Frieden, seelische Erholung und innere Harmonie im Einklang mit der Umwelt möglich schienen. Er erhob mit diesen Himmeln und ihrem Licht die stille Landschaft zu einem zeitlosen Ort, den Wirrnissen und Schwierigkeiten der Gegenwart völlig entrückt.“ (Janina Dahlmans, *Pommersche Paradiese. Max Pechstein in Leba und Rowe*, in Ausst. Kat. Max Pechstein. Künstler der Moderne, Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2017, S. 149).

Unser großformatiges Aquarell der Brücke über den Mühlengraben in Leba aus dem Jahr 1922 vermittelt eindrucksvoll ein von tiefer Berührung geprägtes Landschaftsverständnis. Durchaus nah am Naturvorbild verwendet Pechstein seine typische Palette von Blau, Rot, Gelb und Grün in zarter, abgeklärter Tonalität. Während in den kühn gesetzten Lichtreflexen der Sonnenstrahlen noch einmal Pechsteins explosiver Expressionismus der Brücke-Jahre aufblitzen mag, kündigen die meisterhaft eingefangene Atmosphäre der dunstigen Morgensonne, die Spiegelungen auf dem Wasser und die ruhig daliegenden Boote bereits sein besonderes Interesse an Atmosphäre und Stimmung der Landschaft an, das sein Werk der folgenden Jahrzehnte so nachhaltig prägen sollte.

*“In the area around the Eastern Pomeranian town of Leba, Pechstein found a landscape whose timeless seclusion and natural setting were very reminiscent of his beloved Nida. In Leba a narrow spit of land with a gigantic sand dune divides the open sea from Lake Leba, a wide lagoon whose reed-filled shores and calm surface offered a charming contrast to the turbulent ocean. In the sun-and-light pictures from Leba and its countryside, Pechstein creates an image of his vision of a world for a life in which peace, spiritual recuperation and inner harmony in concert with the environment seemed possible. With these skies and their light, he elevated the quiet landscape to a timeless place completely removed from the turmoil and difficulties of the present.” (Janina Dahlmans, *Pommersche Paradiese. Max Pechstein in Leba und Rowe*, in exhib. cat. Max Pechstein. Künstler der Moderne, Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2017, p. 149).*

Our large-format watercolour from 1922 depicts the bridge over the mill-race in Leba and strikingly conveys an understanding of the landscape shaped by a deep emotional impact. By all means close to his natural model, Pechstein has used his typical palette of blue, red, yellow and green in delicate, tranquil tones. While Pechstein's explosive Expressionism of the Brücke period may flare up once again in the boldly placed highlights from the rays of sunlight, the masterfully captured atmosphere of the misty morning sun, the reflections on the water and the boats peacefully at rest already herald his special interest in the atmosphere and mood of the landscape, which would have such a sustained impact on his work of the following decades.



HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

241 LANDSCHAFT MIT GEWÄSSER, AM HIMMEL SONNE UND MOND

1922

Aquarell auf festem Velin. 49,2 x 59,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift signiert und datiert ‚HMPechstein 1922‘ (ligiert). – Farbfrisch erhalten. Umlaufend schmal mit Papierklebeband gefasst. Am Unterrand mit sehr kurzem Einriss.

Mit einer Foto-Expertise von Alexander Pechstein, Dobersdorf, vom 13. April 2015. Die Arbeit ist unter diesem Werktitel im Archiv der Max Pechstein-Urheberrechts-gemeinschaft geführt.

Watercolour on firm wove paper. 49.2 x 59.3 cm. Framed under glass. Signed and dated 'HMPechstein 1922' (joined) in pencil lower right. – The colours fresh. Circumferential narrow paper tape. Very short tear in lower margin.

With a photo-certificate by Alexander Pechstein, Dobersdorf, dated 13 April 2015. The work is listed under this title in the archive of the Max Pechstein-Urheberrechts-gemeinschaft.

Provenienz *Provenance*

Beim Künstler direkt erworben; Privatsammlung Siegerland; Galerie Alex Vömel, Düsseldorf; Privatsammlung (seit 1971); durch Erbschaft an den Vorbesitzer

€ 70 000 – 90 000

Die Sonne ist ein wichtiges Motiv im Werk Max Pechsteins – besonders in den Landschaften, die im Kontext seiner Leba-Aufenthalte entstehen, nimmt sie vielfach eine prominente Position ein. Janina Dahlmanns schreibt über die frühen 1920er Jahre des Künstlers in Leba: „Immer wieder fing Pechstein stimmungsvolle Naturphänomene wie Sonnenauf- und -untergänge, Mondschein und eindruckliche Himmel-, Licht- und Wolkensituationen ein. Er befasste sich mit den wechselnden Lichtstimmungen des nordischen Himmels, die von sanft schimmernden Nuancen der frühen Morgenstunden bis zu glühenden Visionen im Sonnenuntergang reichen. Diese wurden vor seinem expressiven Hintergrund nun neu definiert. Mit kraftvollen Farben brachte er sein intensives Naturerleben zum Ausdruck. Es entstanden dramatische Stimmungsgemälde als Verbildlichung seiner inneren Empfindung.“ (Janina Dahlmanns, Pommersche Paradiese. Max Pechstein in Leba und Rowe, in Ausst. Kat. Max Pechstein. Künstler der Moderne, Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2017, S. 148).

Es liegt nahe, dass das Licht der Dämmerung auf den Expressionisten Pechstein einen besonderen Reiz ausgeübt haben muss, sowohl in der stetigen Variation der Landschaftserfahrung, als auch vor dem Hintergrund eines synthetischen Naturverständnisses. In unserem farbgewaltigen Aquarell kombiniert Pechstein mit der offenbar im Unter- oder Aufgang begriffenen Sonne und dem bereits am Himmel stehenden Mond gleich zwei Himmelsphänomene. Eindrucksvoll ist hier vor allem die dramatische Darstellung der durch die Wolken brechenden Sonne und Reflexion auf dem Wasser, die Pechstein mit expressive Geste als rot glühenden Ball mit expressiv gezackter Spiegelung formuliert.

The sun is an important motif in Max Pechstein's work – particularly in the landscapes created in the context of his stays in Leba, it often occupies a prominent position. Regarding the period that the artist spent in Leba in the early 1920s, Janina Dahlmanns writes: "Pechstein repeatedly captured emotionally moving natural phenomena like sunrises and sunsets, moonlight and striking situations of the sky, light and clouds. He occupied himself with the changing atmospheres of the light in the northern sky, which range from the gently shimmering nuances of the early morning hours to the glowing visions of sunsets. These were now redefined before his expressive background. He used bold colours to give expression to his intense experience of nature. Dramatically atmospheric paintings were created as visualisations of his inner sensations." (Janina Dahlmanns, Pommersche Paradiese. Max Pechstein in Leba und Rowe, in exhib. cat. Max Pechstein. Künstler der Moderne, Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2017, p. 148).

It seems logical that twilight must have held a particular fascination for the Expressionist Pechstein, both because of its constantly varying how the landscape is experienced and in the context of a synthetic understanding of nature. In the tremendous colours of our watercolour Pechstein combines not just one, but two celestial phenomena: the sun, which is apparently in the process of setting or rising, and the moon, which already stands in the sky. What is particularly striking here is the dramatic depiction of the sun breaking through the clouds and its reflection on the water – with an expressive gesture, Pechstein has given it the form of a glowing red ball with an expressively jagged reflection.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

242 HOF SEEBÜLL

Um 1930

Aquarell auf Japanpapier. 35,2/34,7 x 46,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts grau signiert ‚Nolde.‘ – In farbfrischer Erhaltung. Die Blattränder minimal unregelmäßig geschnitten und mit Reißzwecklöchern in den Ecken.

Das Aquarell ist bei der Nolde Stiftung Seebüll registriert.

Watercolour on Japan paper.

35.2/34.7 x 46.5 cm. Framed under glass. Signed ‚Nolde.‘ in grey lower left. – Vibrant colours. The sheet edges minimally irregularly cut and with drawing pin holes in the corners.

The watercolour is registered at the Nolde Stiftung Seebüll.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Nolde Stiftung, Seebüll; Galerie Meta Nierendorf, Berlin (1967); Marlborough Gallery, London (1969); H. R. James, Esq, London; seitdem Familienbesitz, England

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1967 (Galerie Nierendorf), Expressionismus, Kat. Nr. 87 mit Abb.; London 1969 (Marlborough Gallery), Edvard Munch – Emil Nolde. The Relationship of their Art (ohne Katalogerwähnung, jedoch mit Ausstellungsetikett auf der Rahmenrückwand)

Literatur *Literature*

Claudia Haschke und Petra Niebuhr-Timpe, Meilensteine. Geschichte, Kultur und Wissenschaft. Meisterwerke der Kunst, Gütersloh 2006, S.304 mit Farbabb.; Florian von Heintze, Kunst und Architektur, Wissensbibliothek Bd. 10, Gütersloh 2006, S.227 mit Farbabb.

€ 130 000 – 150 000

„Wer die Landschaft um Utenwarf und Seebüll kennt, der findet sie in Noldes Bildern wieder. Seine Farben gibt es hier wirklich, das kräftige Grün der weiten Wiesenflächen, das Gelb der Rapsfelder, das tiefe Blau der Seen, Flüsse und Sietzüge. Sie wechseln das Licht des Himmels, der besonders im Herbst, am Morgen und Abend, mit den langsam wandernden Wolken in einer Fülle von Farben leuchtet, deren Skala von blassem Grün bis Dunkel-Violett und Blau, von Gelb, Braun, Orange bis zu glühendem Rot reicht; das Licht verwandelt alles in ein unwirkliches Farbenmeer. Diese Landschaft bedeutet für die Kunst Noldes das gleiche, das die Provence bei Aix-en-Provence, Tholonet und Chateau-Noir am Fuße des Sainte-Victoire für Cézanne war.“ (Martin Urban, Emil Nolde. Landschaften. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 1969, S. 29).

Der Blick über das weite Land, am Horizont der Hof Seebüll aufscheinend, stellt eine der ikonischen Ansichten im Bildprogramm von Emil Nolde dar. Immer wieder findet er zu diesem Motiv zurück, in dem er, ähnlich wie in seinen besten Blumenstücken, die konkrete Erscheinung auf eindrucksvolle Weise zu transzendieren vermag. Im Unterschied zu anderen seiner Landschaftsdarstellungen wählt Nolde in unserem Aquarell eine höhere Horizontlinie und belebt den Vordergrund mit der Darstellung einiger Gänse. Wie nur selten wird hier der Doppelcharakter seiner Kunst offenbar, einer Kunst, die ihre unbändige Kraft aus der authentischen Natur und deren Metaphysik gleichermaßen bezieht.

“Those who are familiar with the landscape around Utenwarf and Seebüll will rediscover it in Nolde’s pictures. His colours really exist here: the bold green of the broad expanses of meadow, the yellow of the rapeseed fields and the deep blue of the lakes, rivers and sluices. They change in the light of the sky, which – with its slowly wandering clouds and particularly in the autumn, morning and evening – glows in abundant colours, whose scale ranges from pale green to dark violet and blue, from yellow, brown and orange to glowing red; the light transforms everything into an unreal sea of colour. This landscape means the same for the art of Nolde as Provence near Aix-en-Provence, Tholonet and Chateau-Noir at the foot of Sainte-Victoire for Cézanne.” (Martin Urban, Emil Nolde. Landschaften. Aquarelle und Zeichnungen, Cologne 1969, p. 29).

The view across the expansive land, with the Seebüll homestead gleaming on the horizon, represents one of the iconic views in Nolde’s pictorial programme. He repeatedly found his way back to this motif by successfully transcending concrete appearances in a striking manner which resembles that in his best floral pieces. In our watercolour – in contrast to other landscapes by the artist – Nolde has chosen a higher horizon line and animates the foreground with his depiction of several geese. Only rarely does the double character of his art become as apparent as it does here: an art that draws its untamed power equally from authentic nature and its metaphysics.



OTTO MUELLER

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

243 ZWEI WEIBLICHE AKTE IN LANDSCHAFT

Um 1925

Aquarell und Kreidezeichnung auf handgeschöpftem Velin. 68,7 x 52,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten mittig mit Bleistift signiert ‚Otto Mueller‘. – Die Farben frisch erhalten, das Violett etwas geblichen. Der Unterrand rechts mit fachmännisch restauriertem Einriss.

Von Lüttichau/Pirsig 784

Watercolour and chalk drawing on handmade wove paper. 68.7 x 52.8 cm. Framed under glass. Signed 'Otto Mueller' in pencil lower centre. – Fresh colours, the violet slightly faded. Professionally restored tear in lower right margin.

Provenienz *Provenance*

Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin (um 1930); Sammlung Rudolf und Bertha Frank, Mannheim; Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Leihgabe); Galerie der Stadt Stuttgart (Leihgabe); Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

Darmstadt 1986/1987 (Hessisches Landesmuseum), Sammlung Frank, Kat. S. 174; Wuppertal 2008 (Von der Heydt-Museum), Der expressionistische Impuls. Meisterwerke aus Wuppertals großen Privatsammlungen, o. Kat. Nr., S. 231 mit ganzseitiger Farbabb.

€ 90 000 – 120 000

Der genaue Zeitpunkt von Otto Muellers Aufnahme in die Künstlergemeinschaft der Brücke ist nicht bekannt, irgendwann 1911. Im selben Jahr äußert sich sein Kollege Erich Heckel über ein Gemälde Muellers in seinem Besitz: „Sehr hell, in dünnem Farbauftrag, kühn in die Fläche gesetzt, spürbar schon die ihm eigene mathematische Gesetzlichkeit und seine sinnliche Feinfühligkeit“. (zit. nach Ausst. Kat. Otto Mueller. Eine Retrospektive, Hypo-Kulturstiftung München 2003, S. 49).

Die Malerfreunde arbeiten und reisen fortan häufig gemeinsam, erobern sich eine eigene Motivwelt. Während Heckel, Kirchner, Pechstein und Schmidt-Rottluff ihr Interesse aber auch auf extrovertierte Themen wie das Berliner Großstadtleben richten, konzentriert sich Mueller vornehmlich auf die Beschreibung von zumeist unbekleideten Menschen in der Natur – dieses wird ikonisch, so etwas wie sein Markenzeichen. Die bewusste Reduktion von Form, Ausdruck und besonders der Farbpalette in Tonwerten wie Textur spricht für Muellers Wunsch „Urbilder“ zu schaffen, wie Mario von Lüttichau vermutet. (Ausst. Kat. München 2003, op.cit., S. 67).

Sind es zumeist androgyne Akte, wie auch im vorliegenden großformatigen Aquarell, so sind sie in den 1910er Jahren zumeist kräftig dunkel konturiert. Dadurch vermittelt sich eine durchkomponierte Bildtektonik. Unser Motiv ist dahingehend typisch, jedoch ist auffällig, dass die Umrisslinien einem zarten Strich gewichen sind zugunsten eines harmonischeren Bildeindrucks. Das nackte Individuum ist der Natur gleichsam wie im Paradies ebenbürtig und scheint eins mit ihr.

It is not known precisely at what point in 1911 Otto Mueller was accepted into the Brücke group of artists. During that year his colleague Erich Heckel spoke about a painting that he owned by Mueller: "Very light, the paint applied thinly, placed boldly on the surface, his own distinctive mathematical principles and his sensual sensitivity already palpable" (cited in exhib. cat. Otto Mueller. Eine Retrospektive, Hypo-Kulturstiftung Munich 2003, p. 49).

From then on, these friends and painters worked and travelled together, conquering their own realm of motifs. Heckel, Kirchner, Pechstein and Schmidt-Rottluff also directed their attention to extroverted themes like life in the metropolis of Berlin; however, Mueller primarily concentrated on the description of mostly nude figures in a natural setting – this would become iconic, something like his trademark. The deliberate reduction of form, expression and particularly his palette in terms of tonal values and texture indicate Mueller's wish to create "primal paintings"; as has been supposed by Mario von Lüttichau (exhib. cat. Munich 2003, op. cit., p. 67).

While these usually consisted of androgynous nudes, as is also the case in the present large-format watercolour, they were generally outlined with bold contours in the 1910s. This conveys a meticulously composed pictorial structure. Our motif is typical in this regard, although it is striking that the contour lines have been replaced by delicate lines for the sake of the picture's harmonious impression. As though in paradise, the naked individual stands on equal terms with nature and seems to be one with it.



04. Nov. 65

CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

244 HÄUSER IN SOEST

Um 1918

Öl auf Leinwand. 59,3 x 77,2 cm. Gerahmt.
Unten rechts rotbraun monogrammiert ‚CR‘.
– In sehr schöner Erhaltung.

Vogt 624

*Oil on canvas. 59.3 x 77.2 cm. Framed.
Monogrammed 'CR' in red brown lower right.
– In very fine condition.*

Provenienz *Provenance*

J. B. Neumann, Berlin; Stuttgarter Kunst-
kabinett R. N. Ketterer, 34. Auktion Moderne
Kunst 20. u. 21. Nov. 1959, Los 805 („Gasse
in Soest“); Privatbesitz Schweiz; Privatbesitz
Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1919 (Galerie Flechtheim),
Christian Rohlfs (zum 70. Geburtstag)
– Ölbilder 1917/18, Kat. Nr. 14

€ 80 000 – 90 000

Nach kurzem Aufenthalt in Berlin studiert der 1849 geborene Rohlfs ab 1870 an der als fortschrittlich geltenden Großherzoglichen Kunstschule in Weimar. Den Ort Schillers und Goethes, Herders und Nietzsches, eingebettet in einer saturierten Kulturlandschaft, wählt er anschließend zu seinem Lebensmittelpunkt. Für sein eigenes Fortkommen mag sicher der Umzug 1901 nach Hagen und der dort von Karl Ernst Osthaus inszenierte Impuls große Sogkraft ausgelöst haben, auch von Beginn an mitzuerleben, wie im Folkwang ein herausragendes Werk nach dem anderen in die Gemäldegalerie gehängt wurde. Der inzwischen Mittelfünfzigjährige wird, nachdem er sich der Richtung des Impressionismus wie auch des Neoimpressionismus anschließt, in gleicher Weise zu den ‚Jungen Wilden‘ zu zählen sein, wie der schon 18 Jahre jüngere Emil Nolde oder die schon deutlich sich einer anderen Generation angehörig fühlenden, soeben zusammengefundenen Künstler der Künstlergemeinschaft Brücke.

1904 besucht Rohlfs erstmals die mittelalterliche Stadt Soest in Westfalen und ist begeistert von den Straßen und Plätzen, Kirchen, Türmen und Fachwerkhäusern. Malt Rohlfs 1906 und 1907 erste Porträts von den markanten Kirchen und Türmen noch im Duktus und in Gedanken an Werke van Goghs im Folkwang, so emanzipiert er sich im Laufe der Jahre und entwickelt für die Soester Häuser- und Straßen-Ansichten eine kompakte, in seinem typischen, den Farbauftrag nivellierenden Geschlossenheit: Das Ocker als Grundierung der Szene, das sich vor dem Blau des Abends absetzende Rot der Dächer, das sowohl das Fachwerk als auch die Dynamik der Stadt markierende Schwarz entwickelt Rohlfs zu einem modernen „all over“. Die Gleichzeitigkeit von Statik und Bewegung, wie es die Futuristen in die Malerei der Expressionisten einbringen, ist für Rohlfs ein probates Mittel, den visuellen Reiz dieser Soester Häusersilhouette zu vermitteln. Sein Malstil zeigt Tendenzen fortschreitender Abstraktion, die sich aus dem souveränen Umgang mit Naturalismus und Entmaterialisierung der Farben ergeben.

Rohlfs was born in 1849 and in 1870, after a brief stay in Berlin, he began studying at what was seen as the progressive grand-ducal art school in Weimar. He subsequently chose to settle there, in the home of Schiller and Goethe, Herder and Nietzsche, nestled within a landscape steeped in culture. His move to Hagen in 1901 and the impulse presented there by Karl Ernst Osthaus surely exercised a great impact on his own progress – as did experiencing, from the very beginning, how one outstanding work after another was hung in the picture gallery of the Folkwang Museum. Already in his mid-50s at that time, and having previously adopted the developments of Impressionism as well as Neo-Impressionism, he is just as much to be counted among the “wild youth” as Emil Nolde, who was a full 18 years younger than him, or the artists who had just joined together to form the artists collective of the Brücke, who clearly felt they already belonged to another generation.

In 1904 Rohlfs visited the medieval Westphalian town of Soest for the first time and was delighted by its streets and squares, churches, towers and half-timber houses. In 1906 and 1907 Rohlfs was still painting his first portraits of its striking churches and towers with the brushstroke of van Gogh and thinking of his works at the Folkwang Museum. However, he emancipated himself over the years and developed a compact cohesiveness featuring his characteristically counterbalanced use of colour for his views of Soest’s buildings and streets: Rohlfs develops a modern “all-over” out of the ochre ground of the scene, the red of the roofs standing out against the blue of the evening and the black denoting both the half-timber work and the dynamism of the town. For Rohlfs the simultaneity of stasis and motion – like that brought to Expressionist painting by the Futurists – was a proven means of conveying the visual appeal of this architectural silhouette in Soest. His style of painting reveals tendencies towards an increasing abstraction resulting from his unfettered handling of naturalism and dematerialisation of colour.





KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

245 FIGURENGRUPPE IN BERGLANDSCHAFT

1928

Öl auf Leinwand, alt doubliert.
81 x 51,5/52 cm. Gerahmt. Unten rechts
dunkelbraun monogrammiert ‚CH‘ (ligiert). –
Zum Teil mit schwachem Craquelé.

Wohlert 824

*Oil on canvas, old relining. 81 x 51.5/52 cm.
Framed. Monogrammed 'CH' (joined) in dark
brown lower right. – Some minor craquelure.*

Provenienz *Provenance*

Lempertz Köln, Kunst des XX. Jahrhunderts,
Auktion 550, 21.5.1976, lot 276; seitdem in
Familienbesitz Niedersachsen

€ 60 000 – 70 000

Ein beliebtes Kompositionsschema innerhalb von Karl Hofers zahlreichen Figurendarstellungen bildet die Dreiergruppe. Sie findet sich in allen Schaffensperioden und bietet dem Künstler die Möglichkeit, eine überschaubare Anzahl von Personen in großer Variationsbreite interagieren zu lassen. Häufig steht dabei eine Person im Mittelpunkt, so auch in unserer „Figurengruppe in Berglandschaft“: Hier ist es eine junge Frau, die erschöpft zusammengebrochen ist und von zwei weiteren Frauen liebevoll umsorgt wird. Ob es sich hierbei um eine Darstellung der Caritas, der Nächstenliebe handelt, mag dahingestellt sein. Hofer hat mehrfach biblische Themen aufgegriffen und sich hierzu entsprechend geäußert: „Der Mensch und das Menschliche war und ist immerdauerndes Objekt meiner Darstellungen, Darstellungen allerdings verstanden in einem tieferen, das Religiöse berührenden Sinn. Es will mir das Kunstwerk als das Höchste erscheinen, auf das der Hölderlinsche Begriff des ‚Heilig Nüchternen‘ anzuwenden wäre.“ (zit. aus: Karl Hofer. *Aus Leben und Kunst*, Berlin 1952, S. 30). Dieser Aspekt wird durch die vertikale Ausrichtung der Komposition mit den gelängten Figuren im schmalen Hochformat noch betont.

*A popular composition Karl Hofer used in many of his numerous representations of figures is the group of three. It runs through all periods of his work and provides the opportunity for him to depict interaction between a small number of people in a vast range of variation. Often the focus is on one person as is the case in our "Figurengruppe in Berglandschaft": Here it is a young woman, who has broken down exhausted and is being cared for affectionately by two other women. It is left undecided whether this is a depiction of the virtue "caritas", compassion. Hofer often took up Biblical themes and appropriately remarked on that point: "Human beings and the human were and are an enduring object of my portrayals, but portrayals understood in a deeper sense that touches on the religious. I consider the artwork to be the highest to which one could apply Hölderlin's term of the 'holy prosaic.'" (Quoted from: Karl Hofer. *Aus Leben und Kunst*, Berlin, 1952, p. 30). This aspect is further emphasized through the vertical arrangement of the composition with the elongated figures in a narrow portrait format.*



GEORG SCHRIMPF

München 1889 – 1938 Berlin

246 IM HOF/GESCHWISTER

1923

Öl auf Leinwand. 68,5 x 48,5 cm. Gerahmt. Unten rechts braun signiert und datiert ‚G. Schrimpf 23‘. – Rückseitig mit einer gestrichenen und teils überklebten Variante „Der Kuhhirte“ (vgl. Hofmann/Präger 1923/8). – In der oberen linken Ecke mit einer kleinen Retusche, sonst in sehr gutem Zustand.

Hofmann/Präger 1923/6

Oil on canvas. 68.5 x 48.5 cm. Framed. Signed and dated 'G. Schrimpf 23' in brown lower right. – A painted and partly overpasted variant "Der Kuhhirte" (cf. Hofmann/Präger 1923/8) on verso. – A minor retouching in the upper left corner, otherwise in very fine condition.

Provenienz *Provenance*

Moderne Galerie Thannhauser, München (Keilrahmenetikett mit der gedruckten Nr. 001881); Kunsthandlung Schaller, Stuttgart (Keilrahmenetikett); Galerie Nikolaus Franke (Keilrahmenetikett); Privatbesitz Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Mannheim/Dresden 1925 (Kunsthalle/Sächsischer Kunstverein Brühlsche Terrasse), Die neue Sachlichkeit, Ausschnitt aus der deutschen Malerei seit dem Expressionismus, Nr. 112/ 134; Hannover 1933 (Kestner-Gesellschaft), 126. Ausstellung, Neue deutsche Romantik, Nr. 3; München (Galerie Günther Franke), Gedächtnis-Ausstellung, Nr. 2; Berlin 1939 (Galerie von der Heyde), Gedächtnisausstellung Georg Schrimpf zum 50. Geburtstag, Nr. 2

Literatur *Literature*

U.a. Franz Roh, Georg Schrimpf, in: Die Horen, 2. Jg., 1926, S. 255-260, mit Abb. S. 257 („Geschwister“);

€ 80 000 – 100 000



Georg Schrimpf, Mutter und Kind/Im Hof, 1919, Öl/Lw 65 x 47 cm, Abb. aus: Wolfgang Storch, Georg Schrimpf und Maria Uhden, S. 87

Schrimpfs Gemälde „Im Hof/Geschwister“ von 1923 geht eine in großen Teilen ähnliche Mutter- und Kindversion 1919 voraus (s. Vergleichsabb.). Auch in der vorliegenden, als „Geschwister“ titulierten Version stellt sich der christologische Bezug her – „Maria mit dem Kind“; situiert hier allerdings dem Verismus der Neuen Sachlichkeit gemäß im Arbeitermilieu, nicht im ‚Hortus conclusus‘, sondern im Hinterhof zwischen den Mülltonnen und der aufgehängten Wäsche. Die wie im segnenden Gestus erhobene Hand des abgewandten Kindes gilt nicht direkt der Erlösung, sondern verweist auf die hoffnungsfroh frühlingshaft sprießenden Baumwipfel jenseits des Bretterzauns und schafft so den positiven Ausgleich gegenüber den sozialkritischen Aspekten der Szene. Von 1918 bis 1923 beschäftigt sich Schrimpf möglicherweise durch seine private Situation bedingt, vermehrt mit dem Mutter-Kind-Thema.

Franz Roh skizziert die Malerei Schrimpfs 1924 in einem Buchprojekt:

„In seinen Bildern trifft sich ein Idealismus der Güte mit einem Realismus gewissenhafter Erfahrung. [...] er malt nie vor dem Modell, auch wenn mit mikroskopischer Genauigkeit geschildert wird. Alles muß aus der Erinnerung, der inneren Formvorstellung hervorgehen. [...] Letzen Endes liegt ja überhaupt die Aufgabe des Menschen darin, immer größer und reiner die Idee zu wölben, andererseits immer schärfer und kenntnisreicher die Einzelwirklichkeit hineinzustellen. Schrimpfs Bilder stiften tiefen Frieden zwischen beiden Welten, ohne eine zarte Spannung, die zwischen diesen Sphären stets bestehen bleiben soll, austilgen zu wollen.“ (Franz Roh.: Georg Schrimpf, Seine kunstgeschichtliche Stellung, zit. nach: Wolfgang Storch, Georg Schrimpf und Maria Uhden. Leben und Werk, Berlin 1985, S. 142 f.)

Schrimpf's 1923 painting "Im Hof/Geschwister" was preceded by a mother-and-child version from 1919, which is similar to it in many ways (see comparative illus.). The present version, whose title refers to "siblings"; also establishes the Christological association of "Madonna and Child"; however, in keeping with the verism of the New Objectivity, it is set within a working-class milieu, not in the "hortus conclusus", but in a rear courtyard between rubbish bins and laundry hung out to dry. The child, who is turned away from the viewer, raises a hand as though in a gesture of benediction. This is not directly related to salvation; instead, it points to the hopeful, springtime budding of the crown of the tree beyond the wooden fence, thus generating a cheerful counterweight to the elements of social criticism in the scene. From 1918 to 1923 – perhaps as a result of his personal situation – Schrimpf increasingly occupied himself with the theme of mother and child.

In 1924 Franz Roh presented a sketch of Schrimpf's painting in a book project: "In his pictures, an idealism of benevolence meets a realism of conscientious experience. [...] he never painted from the model, even when his depictions feature a microscopic precision. Everything has to emerge from memory, the inner idea of form. [...] Ultimately, the task of humanity is, after all, actually about building up an ever larger and purer circle around the idea and, on the other hand, more and more sharply and knowledgeably inserting the individual reality within it. Schrimpf's pictures generate a deep peace between both worlds, without seeking to eliminate a delicate tension which should always continue to exist between these spheres." (Franz Roh, Georg Schrimpf. Seine kunstgeschichtliche Stellung, cited in: Wolfgang Storch, Georg Schrimpf und Maria Uhden. Leben und Werk, Berlin 1985, pp. 142 f.)

KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

N²⁴⁷ MUTTER UND TOCHTER

1944

Öl auf Leinwand. 56,5 x 44,5 cm. Gerahmt. Oben rechts blaugrün monogrammiert und datiert ‚CH 44‘ (ligiert). – Mit leichtem Craquelé und im unteren Bereich mit wenigen kleinen Retuschen und unauffälligen kleinen Farbausbrüchen.

Nicht bei Wohlert

Das Gemälde wird in das Karl Hofer Werkverzeichnis der Gemälde aufgenommen. Es wird im Karl Hofer Archiv derzeit unter der Nummer N19 geführt.

Oil on canvas. 56.5 x 44.5 cm. Framed. Monogrammed and dated 'CH 44' (joined) in bluish-green upper right. – With light craquelure and in the lower area with few minor retouches and inconspicuous minor losses of colour.

Not recorded by Wohlert

The painting will be included in the Karl Hofer catalogue raisonné of paintings. It is currently registered in the Karl Hofer archive under the number N19.

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer vermutlich direkt beim Künstler in Berlin erworben, Privatbesitz USA (1947), seitdem Familienbesitz USA

€ 35 000 – 45 000

Das Doppelbildnis „Mutter und Tochter“ von Karl Hofer ist im letzten Jahr des II. Weltkriegs entstanden. 1938 waren nach vorangegangenen Repressalien gegen den Maler und Hochschullehrer durch die Nationalsozialisten 313 seiner Werke aus deutschen Museen entfernt worden. 1943 waren Hofer erst das Atelier ausgebombt und schließlich auch die Wohnung ausgebrannt, ein Großteil seiner Werke zerstört worden.

„Lieber Polde“, schreibt er an seinen Freund Leopold Ziegler am 1. Januar 1944, „zu diesem Jahr kommenden Elends will ich Dir doch einen Gruss, ein Lebenszeichen schicken. [...] Nun sind wir auf der schiefen Ebene und in sausender Fahrt fahren die dazu Auserwählten, zu denen ich gehöre, in die Welt der Schatten [...]. Die meisten Menschen haben schlimme Träume, aus denen zu erwachen sie froh sind. Ich hingegen lebe nur in meinen Erinnerungen und in meinen Träumen, die häufig und meist schön sind, in denen all das ist, was uns diese grausige Welt nun versagt, und der böse Traum beginnt, wenn ich erwache.“ (Karl Hofer, zit. nach: Ausst. Kat. Karl Hofer, Staatl. Kunsthalle Berlin 1978, S. 120).

Voller Verve macht sich Hofer dennoch daran, sein malerisches Werk wieder aufzubauen. 1944 entstehen weibliche Bildnisse, einzeln, zu zweit und in kleineren Gruppen formiert. Er malt Mutter-Tochter- und Freundinnenbildnisse, „Drei Grazien“, „Drei Mädchen“ (vgl. u.a. Wohlert 1792-1809), die meist auf Variation und Interaktion verweisen. Das angebotene Gemälde zeigt zwei Menschen, zart und mit einer gewissen Distanz beschrieben, in ihrem inneren Zusammenhalt. Sie schaffen es trotz aller weltpolitischen Unbill, bei sich zu bleiben, einzig ein resignativ-skeptischer Zug um den Mund der rechten Figur mag ein Hinweis auf die Situation, in der sich Hofer 1944 befindet, andeuten.

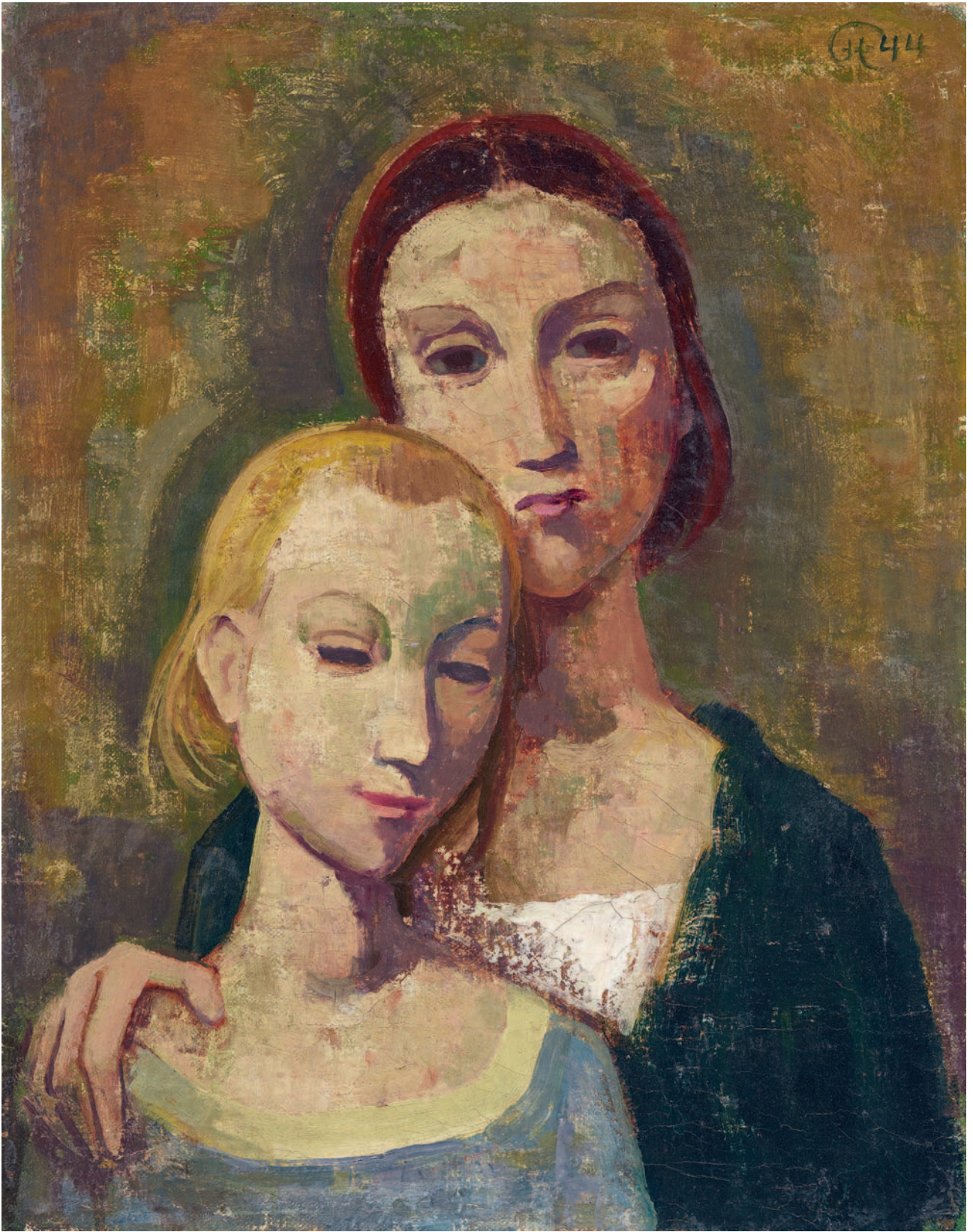
Der Bildtitel ist vom Vorbesitzer des Gemäldes tradiert, der als amerikanischer „Monument Man“ den Maler kennenlernte und das Werk erwarb.

Karl Hofer created the double portrait "Mutter und Tochter" during the final year of World War II. In 1938, following previous acts of oppression against the painter and university lecturer, the Nazis removed 313 of his works from German museums. In 1943 Hofer's studio was first destroyed by bombing, and finally his home also burned completely, destroying a large portion of his works.

"Dear Polde", he wrote to his friend Leopold Ziegler on 1 January 1944, "for this year of misery to come, I nonetheless wish to send you greetings, a sign of life. [...] Now we are on the listing plane, and the chosen ones, to whom I belong, are racing along on their journey into the world of shadows [...] Most people have bad dreams, from which they are happy to awake. I, on the other hand, live only in my memories and in my dreams, which are frequent and usually pleasant, in which there is everything that this cruel world now denies to us, and the bad dream begins when I wake up." (Karl Hofer, cited in: exhib. cat. Karl Hofer, Staatl. Kunsthalle Berlin 1978, p. 120).

Full of vitality, Hofer nevertheless dedicated himself to rebuilding his painted oeuvre. In 1944 he created female portraits in the form of individuals, pairs and relatively small groups. He painted images of mothers and daughters and female friends, "Drei Grazien"; "Drei Mädchen" (cf., among others, Wohlert 1792-1809), which mostly point to variation and interaction. The painting offered here presents two people – described tenderly and with a certain detachment – in terms of their inner solidarity. In spite of all the hardships due to world politics, they succeed in remaining together: only a resigned and sceptical expression around the mouth of the figure on the right might suggest a reference to the situation in which Hofer found himself in 1944.

The title of the picture was handed down by the painting's previous owner, who met the painter as an American "Monuments Man" and purchased the work.



GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau/Oberbayern

248 LANDSCHAFTSSTUDIE (LANDSCHAFT MIT SPAZIERGÄNGER)

Um 1912

Öl auf Malkarton. 14 x 16,1 cm. Unter Glas gerahmt. Auf der Rückseite mit Münters Werknummer ‚L 457‘ auf einem Etikett und darunter mit dem Stempel „GABRIELE MÜNTER NACHLASS“ versehen. – In schönem Erhaltungszustand.

Das Werk ist im Nachlass unter der Nummer L 457 verzeichnet. Es wird in das von der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung herausgegebene Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Oil on artist's board. 14 x 16.1 cm. Framed under glass. On the verso, Münter's work number 'L 457' on a label and stamped "GABRIELE MÜNTER NACHLASS" below. – In fine condition.

The work is listed in the estate under the number L 457. It will be included in the forthcoming catalogue raisonné of paintings by Gabriele Münter, compiled by the Gabriele Münter- und Johannes Eichner Stiftung.

Provenienz Provenance

Galerie Gunzenhauser, München; Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt/Main (1974), Westdeutsche Privatsammlung

Ausstellungen Exhibitions

Frankfurt/Main 1974 (Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath), Gabriele Münter 1877-1962 – 30 Gemälde aus den Jahren 1906 bis 1959, Kat. Nr. 10 (mit rückseitigem Ausstellungs-Etikett)

€ 50 000 – 70 000

„Streben nach künstlerischer Synthese“ im bayerischen Oberland? Ganz lapidar hält Gabriele Münter den Blick aus einem Fenster über die befestigte Straße zwischen Häuserfassaden gegenüber fest. Nur wenige Details nutzt die Malerin, um ihr Motiv in Murnau am Staffelsee zu erfassen: Straße, Fassaden, Berge, Himmel. Münter taucht die Ansicht in Blau- und Braun- und Grüntöne, das kräftige, sparsam eingesetzte Rot ordnet die Komposition. In Murnau ereignete sich im Herbst 1908 etwas Erstaunliches, als Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin sich nach langen Aufenthalten vor allem in Italien und Frankreich, in diesem oberbayerischen Ort trafen und malten: ein künstlerischer Umbruch, eine radikale Abkehr vom impressionistischen und spätimpressionistischen Malstil und eine Hinwendung zu einer synthetischen, expressiven Farbmalerie.

Mit der fortschreitenden Beschränkung auf wenige, für den Ort und diesen umgebenden Landschaften charakteristische Details sucht Gabriele Münter nach radikalen Möglichkeiten, das Gesehene individuell umzuformen und gelangt zu dieser aufregenden Farbkombination: Häuser, Bäume und Berge erscheinen als homogen gestrichene Flächen, von farbigen Konturen gefasst. Farben, in kühnen Nuancen zwischen Rot und Blau neu gemischt, ganz im Sinne Kandinskys, der zusammenfassend im Gründungszirkular der „Neuen Künstlervereinigung München“ im Januar 1909 forderte, nach künstlerischen Formen zu suchen, „die von allem Nebensächlichen befreit sein müssen, um nur das Notwendige stark zum Ausdruck zu bringen -, kurz – das Streben nach künstlerischer Synthese (...).“ (Wassily Kandinsky, Streben nach künstlerischer Synthese, in: Kat. zur ersten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung in der Galerie Thannhauser, 1909).

“Striving for artistic synthesis” in the Oberland region of Bavaria? Gabriele Münter was extremely succinct in recording this view from a window above the paved road leading between the facades of the houses before her. The painter has used only a few details to capture her motif in Murnau am Staffelsee: street, facades, mountains, sky. Münter immerses the scene in tones of blue and brown and green; the bold, sparingly applied red brings order to the composition. Something amazing happened in Murnau in the autumn of 1908 when Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky and Marianne von Werefkin met and painted in this Upper Bavarian village after long stays mostly in Italy and France: an artistic revolution, a radical departure from an Impressionist and late Impressionist style of painting and a turn towards a synthetic, expressive painting of colours.

By increasingly restricting herself to a few characteristic details of the village and the landscapes surrounding it, Gabriele Münter sought radical possibilities for individually reshaping what she saw, and she arrived at this exciting composition of colours: houses, trees and mountains manifest themselves in the form of homogeneously painted surfaces framed by coloured contours. The colours are newly mixed in daring nuances between red and blue, entirely in the sense of Kandinsky, who summed things up in the circular letter from January 1909 regarding the founding of the “Neue Künstlervereinigung München”, demanding a search for artistic forms “which have to be liberated from all incidental aspects, in order to provide a strong expression solely of what is necessary – in short – the striving for artistic synthesis [...].” (Wassily Kandinsky, Streben nach künstlerischer Synthese, in: Kat. zur ersten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung in der Galerie Thannhauser, 1909).



ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

249 STILLEBEN: AZALEEN IN ROSA VASE

1936

Öl auf leinenstrukturiertem Papier, vom Künstler auf Karton gezogen und mit schwarzem Tuscherand eingefasst. 19 x 12,5 cm (Karton 32,2 x 24,9 cm). Gerahmt. Unten links schwarz monogrammiert ‚A.J.‘ und unten rechts datiert ‚36‘. Auf dem Karton mit schwarzer Tusche datiert ‚IV.1936‘ und bezeichnet ‚N 10.‘; rückseitig mit schwarzer Tinte signiert und datiert ‚A.Jawlensky IV. 1936‘; bezeichnet ‚N.10‘ sowie vom Sohn des Künstlers mit blauer Tinte betitelt. – In guter Erhaltung.

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/
A. Jawlensky 1917

Oil on linen textured paper, laid down on card and outlined in black India ink by the artist. 19 x 12.5 cm (card 32.2 x 24.9 cm). Framed. Monogrammed 'A.J.' in black lower left and dated '36' lower right. Dated 'IV.1936' in black India ink on the card and inscribed 'N 10.' on the verso, signed and dated 'A. Jawlensky IV. 1936' in black ink, inscribed 'N.10', and titled in blue ink by the artist's son. – In fine condition.

Provenienz Provenance

Helene von Jawlensky, Wiesbaden 1938;
Nachlass des Künstlers; Privatsammlung;
Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf;
Galerie Gunzenhauser, München; Privatbesitz Süddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf 1986 (Kunsthandel Wolfgang Wittrock), Alexej Jawlensky. Gemälde 1908-1937, Kat. Nr. 39 mit Farbabb. S. 71;
München 1987 (Galerie Gunzenhauser), Alexej Jawlensky. Ölbilder, Kat.Nr. 16;
München 1988 (Galerie Gunzenhauser), Jawlensky, Münter, Kandinsky und der Blaue Reiter, Kat. Nr. 13 mit Farbabb o.S.

€ 60 000 – 80 000

Neben seinen berühmten „Abstrakten Köpfen“ und den aus ihnen hervorgehenden „Meditationen“ läutet Alexej von Jawlensky mit seinen Blumenstillleben die letzte große Schaffensphase ein. Tauchen sie vor 1934 noch eher sporadisch in seinem Oeuvre auf, so räumt ihnen der Künstler in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre einen beinahe ebenbürtigen Stellenwert ein. Ähnlich wie bei seinen im I. Weltkrieg entstandenen „Variationen“, die ihren Ausgangspunkt in der Aussicht aus dem gleichen Fenster seines Hauses in St. Prex haben, wählt Jawlensky bei seinen Blumenstillleben die auf dem Fensterbrett seines Ateliers stehenden Blumenvasen als Motiv. An der Grenze zur abstrakten Komposition variiert er in diesen kleinformatigen Blumenstillleben ein ums andere Mal ein formales Grundmuster, das in der Summe ein serielles Prinzip erkennbar werden lässt.

Unser feines Stillleben mit blühenden Azaleen in einer rosafarbenen Vase zeichnet sich durch einen leuchtenden Dreiklang von Rot-, Blau- und Grüntönen aus. Charakteristisch ist die Vereinfachung der Formen unter Verwendung zumeist vertikaler Pinselstriche. Jawlensky ging es, wie er 1937 in einem Brief an Galka Scheyer schrieb, in seinen Blumenstillleben darum, widerzugeben was er sah und zugleich, was seine Seele erblickte (vgl. M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/A. Jawlensky, Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Volume Three 1934 – 1937, S. 13).

Alongside his renowned "Abstract Heads" and the "Meditations" that followed from them, with his flower still lifes Alexej von Jawlensky began the final major phase of his oeuvre. While prior to 1934 they tend to crop up only sporadically in his output, in the second half of the 1930s the artist accorded them more or less the same status as his other works. Similar to his "Variations", which he produced during World War I, and which took as their starting point the view from one and the same window in his house in St. Prex, for his floral still lifes Jawlensky chose as his theme the flower vases standing on the window sill of his studio. Bordering on an abstract composition, he varied the basic formal pattern in these small-sized still lifes of flowers over and over again – taken together they intimate the notion of a serial principle.

Our fine still life with blooming azaleas in a pink vase stands out for the bright triad of red, blue and green tones. Characteristic for these works is the reduction of the theme to simple shapes, and the use of typical vertical brushstrokes. In the floral still lifes Jawlensky set out, as he wrote in a letter of 1937 to Galka Scheyer, to reproduce what he saw and also what his soul discerned (see M. Jawlensky, Pieroni-Jawlensky, & A. Jawlensky, Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, vol. 3, 1934 – 1937, p. 13).



GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau/Oberbayern

250 HEITERES BLUMENBILD

1949

Öl auf Leinwand. 55,5 x 38,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert ‚Münter 1949‘ sowie rückseitig auf der Keilrahmenleiste mit blauer Kreide signiert, betitelt und datiert ‚Gabriele Münter Heiteres Blumenbild 1949‘. Auf dem Keilrahmen mit Münters Werknummer ‚B 40‘ auf einem Etikett und auf der Leinwand mit dem Stempel „GABRIELE MÜNTER NACHLASS“ versehen. – Rückseitig unten rechts mit einem kleinen Leinwandflicken, sonst in schönem Erhaltungszustand.

Oil on canvas. 55.5 x 38.5 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Münter 1949' in black lower right and signed, titled, and dated 'Gabriele Münter Heiteres Blumenbild 1949' in blue chalk verso on a label on the stretcher. Münter's work number 'B 40' on a label attached to the stretcher as well as stamped "GABRIELE MÜNTER NACHLASS" on the canvas. – Minor canvas patch verso lower right, otherwise in fine condition.

Provenienz Provenance

Aus dem Nachlass der Künstlerin; Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (Etikett auf dem Keilrahmen); Galerie Gunzenhauser, München, Privatbesitz Süddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

München 1969 (Galerie Gunzenhauser), Gabriele Münter. Ölbilder und Grafik, Kat. Nr. 20 mit Abb. S. 9; München/Frankfurt/Stockholm 1992/93 (Städtische Galerie im Lenbachhaus/Schirn Kunsthalle/Liljevalchs Konsthall), Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive, Kat. Nr. 239 mit ganzseitiger Farbabb.

Literatur Literature

Galerie Gunzenhauser, Aus den Beständen der Galerie, Katalog 11, München 1988/89, S. 92/93 mit ganzseitiger Farbabb.

€ 120 000 – 150 000

Der Titel unseres bedeutenden Stillebens von Gabriele Münter erschließt sich dem Betrachter unwillkürlich in der facettenreichen, rot dominierten Palette des üppigen Blumenstraußes, der im Zusammenspiel mit dem blau-roten Bildgrund zu höchster Leuchtkraft gelangt. Beinahe real erscheint der weiße Majolika-Hund auf der linken Seite mit seinem wachsamen Blick. Münter besaß die Keramik bereits seit der gemeinsamen Zeit mit Kandinsky.

Im Ausstellungskatalog der großen Münter Retrospektive im Münchner Lenbachhaus heißt es über das ausdrucksstarke Gemälde: „Heiteres Blumenbild“ von 1949 (ehemals Nachlaß B 40) zeigt bereits durch die Wahl der Malmittel – Öl auf Leinwand – seine besondere Stellung unter den größeren Stilleben der späten Jahre an. Hier wird ein Stil neu formuliert, der für die letzte wichtige Stilperiode der Malerin verbindlich bleibt. Das Gemälde weist bereits die malerische Verdichtung der runden Blütenköpfe durch weich gezogene, wenig unterbrochene Pinselzüge auf, die Münters beste Stilleben mit beinahe plastisch-regsamen Innenleben füllen“ (Annegret Hoberg/Annika Öhrner, Katalog Nr. 239, Heiteres Blumenbild, in: Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus/Schirn Kunsthalle/Liljevalchs Konsthall, München/Frankfurt/Stockholm 1992/1993, S. 295).

Wie wichtig das Werk für die Künstlerin selbst war, belegt der Umstand, dass sie sich noch 1957 achtzigjährig mit unserem Blumenstilleben auf einer Staffelei im Hintergrund porträtieren ließ. Ein Abzug dieser Aufnahme liegt dem Gemälde bei.

The title of our important still life by Gabriele Münter inevitably discloses itself to viewers in the richly nuanced, predominantly red palette of the abundant bouquet of flowers, which achieves the greatest degree of luminosity in interaction with the blue-and-red background. With its alert gaze the white majolica dog to the left almost seems real. Münter had already owned this ceramic piece since the period she spent with Kandinsky.

Regarding this highly expressive painting, the exhibition catalogue of the major Münter retrospective at Munich's Lenbachhaus states: "The special status of the 1949 work 'Heiteres Blumenbild' (formerly Nachlaß B 40) among the larger still lifes of the late years is already demonstrated by the choice of painterly medium: oil on canvas. Here the painter formulates a new style, which would remain binding for her last important stylistic period. The picture already displays the painterly concentration of the round flower heads by means of the gently applied and rarely interrupted brushstrokes that fill Münter's best still lifes with an almost sculpturally vital inner life." (Annegret Hoberg/Annika Öhrner, catalogue no. 239, Heiteres Blumenbild, in: Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive, exhib. cat. Städtische Galerie im Lenbachhaus/Schirn Kunsthalle/Liljevalchs Konsthall, München/Frankfurt/Stockholm 1992/1993, p. 295).

How important the work was to the artist herself is documented by the fact that in 1957, at the age of 80, she still chose to have herself portrayed with our floral still life on an easel in the background. A print of this photograph accompanies the painting.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

251 ROTE, BLAUE UND WEISSE TULPENBLÜTEN IN EINER VASE

Um 1930/1940

Aquarell auf Japanbütten. 34,5 x 48,1 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Federbraunschwarz signiert ‚Nolde.‘ – Rückseitig mit dem alten kleeblattförmigen roten Sammlungsstempel der Nolde Stiftung Seebüll, darin mit der Inventarnummer versehen. – In schöner Erhaltung. Der rechte Bogenrand etwas uneben geschnitten.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Klockries, vom 7. Oktober 2019; das Aquarell ist in seinem Archiv unter der Nummer „Nolde A-147/2019“ registriert und dokumentiert.

Wir danken der Nolde Stiftung Seebüll für freundliche ergänzende Auskünfte.

Watercolour on Japan laid paper. 34.5 x 48.1 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde.' in brown-black pen lower right. – An old cloverleaf-shaped red collection stamp of the Nolde Stiftung Seebüll with inventory number verso. – In fine condition. The right sheet margin somewhat irregularly cut.

With a photo-certificate by Manfred Reuther, Klockries, dated 7 October 2019; the watercolour is registered and documented in his archive under the number "Nolde A-147/2019".

We would like to thank the Nolde Stiftung Seebüll for kind additional information

Provenienz *Provenance*

Sammlung der Nolde Stiftung Seebüll (bis 1967); Galerie Otto Stangl, München (von der Stiftung erworben); Norddeutsche Privatsammlung, Nachlass

€ 100 000 – 120 000

Motivisch greift Nolde hier mit seiner Darstellung einmal nicht in die Blumenpracht seines Gartens, sondern wählt die überbordende Fülle eines großen Tulpen-Straußes. Das Bogenformat so gut wie sprengend stehen die farblich wie formal schön differenzierten Blüten in ihrem natürlichen Schmuck. Sie bilden ein festliches (möglicherweise österlich gestimmtes), ländliches Frühlingsbouquet in einfacher keramischer Vase. Nolde setzt jedoch einen dezidiert künstlerischen, kühlen Akzent in den exotisch wirkenden blauen Tulpenköpfen, die ihn seit den 1920er Jahren faszinieren. In satten Tönen aquarelliert, stehen sie auf feinem Grau und kontrastieren zu zwei gefüllten roten Blumenköpfen und einer Masse weißer Blüten. Deren Silhouetten zeichnet Nolde auf dem hellen Papiergrund mit bewegten Pinselschwüngen in Grau, zum gleichfarbigen Fonds vermittelnd wie ihr Weiß auch das Licht zu bündeln scheint. Noldes Aquarelltechnik bleibt natürlich wie ausgefeilt, optisch gibt es feine Balancen und dennoch wirkt alles wie spontan auf das Blatt geworfen.

„Es handelt sich hierbei nicht um eine einfache in stufenförmiger Steigerung fortschreitende Altersentwicklung – und das macht die genaue Datierung einzelner Werke schwer – oder um eine etwa aus dem naturgemäß ständig sich mehrenden Besitz an künstlerischen Ausdrucksmitteln und technischer Erfahrung sich bereichernde Fähigkeit immer stärker individualisierter malerischer Gestaltungskraft. Etwas anderes ist gemeint: die vollkommene Übereinstimmung, das lückenlose Sich-ineinander-Schließen von Motiv und Form, die dem einzelnen Werk den Gegenstand zur reinen Kunstform vergeistigt, ohne ihm dadurch etwas von seinem Eigenen zu nehmen, ja im Gegenteil ihm gerade dadurch erst sein ganzes – man ist versucht zu sagen: materielles – Gewicht zuerkennend.“ (Max Sauerlandt, Emil Nolde, München 1921, zitiert nach: Jahrbuch 1958/59 der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Max Sauerlandt zum Gedächtnis, Flensburg (o.J.), S. 24).

Here, for once, Nolde does not reach for the splendour of the flowers in his garden for the motif of this image; instead, he selects the luxuriant abundance of a large bouquet of tulips. The flowers, which are diverse in terms of both colour and form, stand on the sheet in their natural beauty, almost bursting across its edges. They form a festive (perhaps with an Easter atmosphere) and rustic spring bouquet in a simple ceramic vase. However, Nolde has placed a decidedly artistic and cool accent in the exotic effect of the blue tulip flowers that had fascinated him since the 1920s. The watercolours have been applied in saturated tones on top of a fine grey and stand in contrast to two open red blossoms and a mass of white flowers. Nolde has used dynamic and sweeping strokes of the brush to outline their silhouettes in grey on the light ground of the paper, mediating between them and the background of the same colour, as their white also seems to bundle together the light. Nolde's watercolour technique remains natural as well as refined: visually there are fine balances, but everything nonetheless seems to have been spontaneously thrown down on the sheet.

"This is not a case of a progressive development with age simply intensifying step by step – which is what makes it difficult to precisely date individual works – nor of a capacity for an ever more strongly individualised power of painterly composition deriving, for example, from the naturally constantly expanding store of artistic means of expression and technical experience. Something else is meant: the complete unison, the uninterrupted interlocking of motif and form which spiritualises the subject matter in the individual work into a purely artistic form without taking away any of its distinctive quality in doing so and, on the contrary, acknowledging its entire (one is tempted to say: material) substance precisely in this way." (Max Sauerlandt, Emil Nolde, Munich 1921, cited in: Jahrbuch 1958/59 der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Max Sauerlandt zum Gedächtnis, Flensburg (n.d.), p. 24).



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

252 BLAUE ASTERN UND SONNENBLUME

Aquarell auf Japanpapier. 43 x 30 cm. Im unteren Teil der Darstellung links mit Bleistift signiert ‚Nolde‘. – In farbfrischer Erhaltung. Die Blattränder minimal unregelmäßig geschnitten.

Das Aquarell ist bei der Nolde Stiftung Seebüll registriert.

Watercolour on Japan paper. 43 x 30 cm. Signed 'Nolde' in pencil lower left within the depiction. – Fresh colours. The sheet edges minimally irregularly cut.

The watercolour is registered in the Nolde Stiftung Seebüll.

Provenienz Provenance

Galerie Axel Vömel, Düsseldorf (1967);
Privatsammlung Rheinland

€ 70 000 – 90 000

Emil Noldes Farbenphantasien finden im Blumenbild ihre vielleicht größtmögliche Freiheit. Hier kann er seine bildnerischen Ideen mit einem Höchstmaß an Abstraktion realisieren, ohne dabei jene Bindung an die Natur preisgeben zu müssen, die stets das Fundament seines Schaffens blieb. Auch wenn der Gegenstand dieser Werke über die Jahre der gleiche blieb, so ist er im Ausdruck doch jeweils gänzlich verschieden. Sonnenblume, Mohn, Iris, Sonnenhut oder A stern – Noldes Blumen verkörpern weniger botanische Studien, denn individuelle Wesen, Charaktere und Stimmungen.

Die Komposition unseres Aquarells erinnert in ihrem spontanen Ausschnitt und den aus dem Zentrum gerückten Blüten an einen fotografischen Schnappschuss. Gleich einem Blick gen Himmel überragt die Sonnenblume, in Noldes Gesamtwerk von besonderer Prominenz, am rechten Blattrand steil emporragend die leuchtenden A stern und findet ihr gekonnt inszeniertes Gegengewicht im lichten Blau des linken Blattrandes. Für das repräsentative Aquarell wählt Nolde das Hochformat, über das er das portraithafte Moment dieser Darstellung noch einmal zu unterstreichen vermag.

Emil Nolde's chromatic fantasies attain what is perhaps their greatest possible freedom in his flower paintings. Here he was able to realise his artistic ideas with an extremely high degree of abstraction without having to simultaneously give up that link to nature which always remained the foundation of his work. Even if the subject of these images remained the same over the years, each is nonetheless entirely different in expressive terms. Sunflowers, poppies, irises, purple coneflowers or asters – Nolde's flowers embody not so much botanical studies as individual beings, characters and moods.

With its spontaneous cropping and the shifting of the flowers away from the centre, the composition of our watercolour is reminiscent of a photographic snapshot. Like a gaze towards the sky, the sunflower – unquestionably of particular prominence in Nolde's oeuvre – soars up steeply along the right edge of the sheet to rise above the luminous asters, and it finds its expertly composed counterweight in the light blue of the sheet's left edge. Through the vertical format that Nolde selected for this representative watercolour, he was able to once again underscore the portrait-like element of this image.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

253 WEISSE UND ROTE AMARYLLIS

Nach 1950

Aquarell auf Japanbütten. 34,8 x 47,1 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert ‚Nolde.‘ – In einwandfreiem Erhaltungszustand.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Seebüll, vom 18. September 2003; die Arbeit ist in der Nolde-Stiftung Seebüll registriert.

Watercolour on Japan laid paper. 34.8 x 47.1 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde.' in pencil lower right. – In perfect condition.

With a photo-certificate by Manfred Reuther, Seebüll, dated 18 September 2003; the work is registered in the Nolde-Stiftung Seebüll.

Provenienz *Provenance*

Süddeutsche Privatsammlung

€ 80 000 – 100 000

„Es war auf Alsen mitten im Sommer. Die Farben der Blumen zogen mich unwiderstehlich an, und fast plötzlich war ich beim Malen. Es entstanden meine ersten kleinen Gartenbilder. Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie. Ich liebte die Blumen in ihrem Schicksal: emporsprießend, blühend, leuchtend glühend, sich neigend, verwelkend, verworfen in der Grube endend.“ (Emil Nolde, Jahre der Kämpfe, Flensburg 1958, S. 95).

Wenn der Künstler von dem spontanen, erfüllenden Erlebnis der blühenden Farben schreibt, sogleich jedoch die Topoi des Werdens und Vergehens bemüht, sie mit schwermütigem Ernst zum Sinnbild des menschlichen Schicksals macht, dann zeigt dies vor allem die metaphysischen und auch spirituellen Qualitäten, die er der Natur und den Blumen eingeschrieben sieht. Beinahe sinnbildlich lässt sich unsere Darstellung weißer und roter Amaryllisblüten aus den 1950er Jahren als ein Finale im Rausch der Farben, des Künstlers Emil Nolde verstehen, der sich bald 40 Jahre intensiv mit der Form des Blumenaquarells auseinandergesetzt hatte. Als „tiefer, größer gefaßt und schwermutsvoller gesättigt“ (zit. nach Martin Urban, Emil Nolde – Blumen und Tiere. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 1980, S. 734) charakterisierte Emil Nolde seine Blumen- und Gartenbilder bereits nach dem Umzug nach Seebüll – eine Tendenz, die sich auch in unserem Aquarell ablesen lässt. Im feinen Gleichgewicht von leuchtenden Blüten und himmelblauen Bildgrund offenbaren die üppigen Amaryllis die unbändige Kraft von Noldes Spätwerk.

“It was on Als, in the middle of the summer. The colours of the flowers irresistibly drew me to them and – almost suddenly – I was painting. My first little garden paintings were created. The blooming colours of the flowers and the purity of these colours, I loved them. I loved the flowers in their fate: sprouting up, blooming, luminously glowing, sagging, withering, ending up tossed aside in the ditch.” (Emil Nolde, Jahre der Kämpfe, Flensburg 1958, p. 95).

When the artist writes about the spontaneous, fulfilling experience of blooming colours – while nonetheless immediately bringing up the topos of becoming and decline and thus, with a melancholy gravity, making them a symbol of the fate of humanity – this reveals above all the metaphysical as well as spiritual qualities which he saw inscribed within nature and flowers. Our depiction of white and red amaryllis flowers from the 1950s can almost be understood symbolically as a finale to the rapture of the colours of the artist Emil Nolde, who had by then spent nearly 40 years intensively exploring the form of the flower watercolour. Following his move to Seebüll, Emil Nolde had already characterised his flower and garden pictures as “more deeply, grandly grasped and more melancholically saturated” (cited in Martin Urban, Emil Nolde – Blumen und Tiere. Aquarelle und Zeichnungen, Cologne 1980, p. 734) – a tendency that can also be identified in our watercolour. In the fine equilibrium of the luminous flowers and sky-blue background, the luxuriant amaryllis flowers reveal the untamed power of Nolde’s late work.



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

254 MONDSCHHEIN AM LAGO

1931

Wassertempera auf schwerem handgeschöpften Büttenpapier. 57 x 77,7 cm. Unter Glas gerahmt. Nicht signiert. Rückseitig am Oberrand links mit Bleistift alt betitelt und bezeichnet „Mondschein am Lago“ und „No. 78“ sowie links unten datiert „1931“, mit dem Stempel „NACHLASS CHRISTIAN ROHLFS“ versehen und von Helene Rohlf s gezeichnet „Frau Christian Rohlf s“. – Insgesamt in schöner Erhaltung, der Bogen durch die Maltechnik bedingt etwas wellig. Die oberen Ecken mit mehrfachen Heftzweckspuren. – Am Oberrand rechts mit kleinem Ausriss.

Vogt 1931/25

Water tempera on heavy handmade laid paper. 57 x 77.7 cm. Framed under glass. Unsigned. Verso an old title and inscription "Mondschein am Lago" and "No. 78" in pencil at left in the upper margin and dated "1931" lower left and with the stamp of the estate "NACHLASS CHRISTIAN ROHLFS", signed by Helene Rohlf s "Frau Christian Rohlf s". – Overall in fine condition, the sheet slightly wavy due to the painting technique. The upper corners with multiple drawing pin traces. – Minor tearout at right upper margin.

Provenienz *Provenance*

Familienerbe, Privatbesitz Norddeutschland

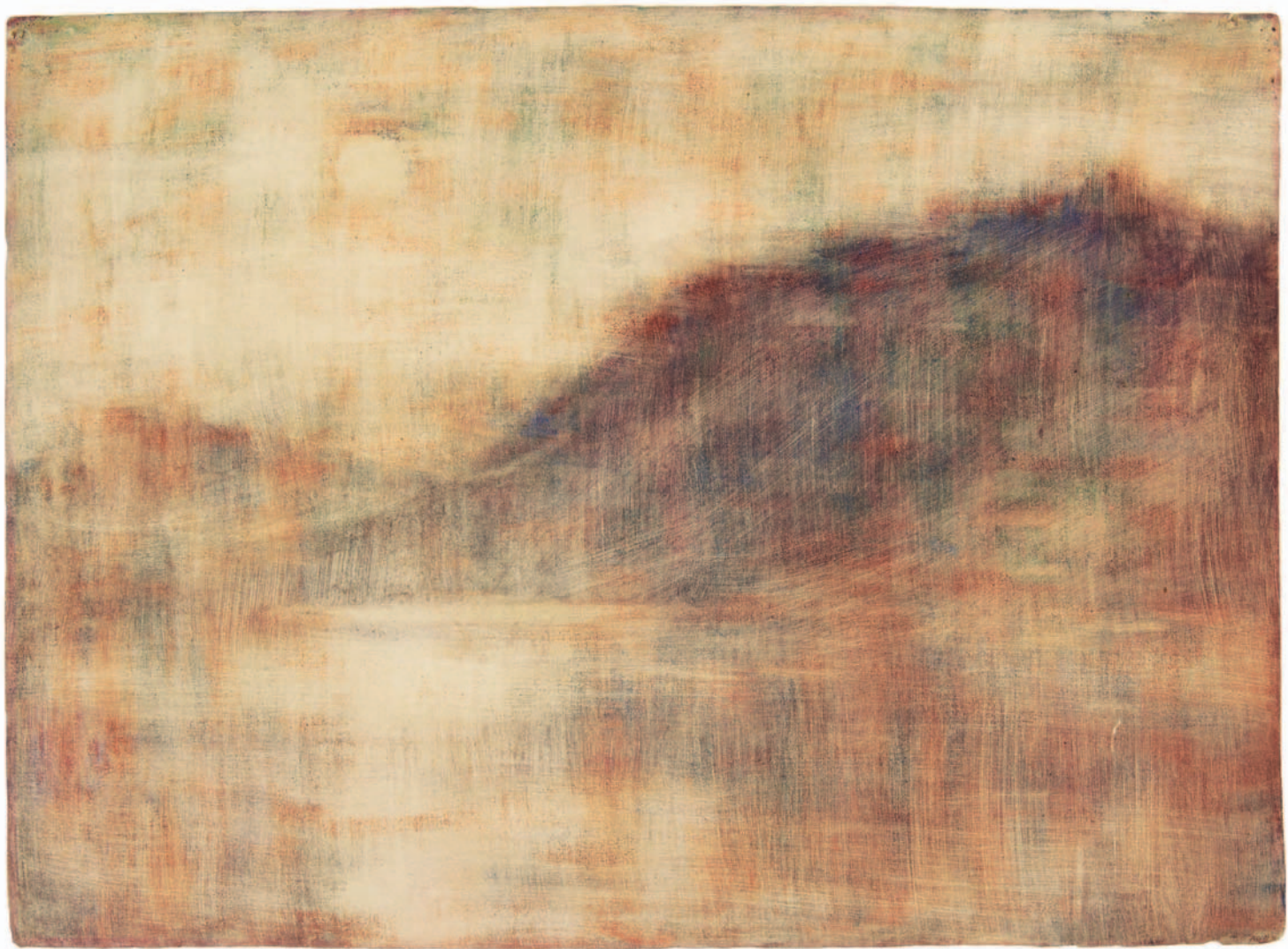
€ 30 000 – 35 000

Rohlf s gelingt in der Wassertempera „Mondschein am Lago“ ein spätes Meisterwerk der stillen Landschaftsimpression; der verwunschene Zauber der Berge, des Wassers, des sich spiegelnden Mondes erfährt seine größte Entfaltung bei reziproker, entsprechender Aufnahme in ruhiger, neutraler Beleuchtung. Das menschliche Auge muss sich erst in das dämmernde, abstrakte Gespinnst der kaum haptischen Farben einsehen; auch die Tiefendimension der Landschaft, die bildimmanenten zarten Lichtquellen erschließen sich erst nach und nach. Rohlf s hat bekanntlich diese Blätter manuell überarbeitet, so dass Malerei wie Bildgegenstand letztendlich wie entmaterialisiert, wie schwebend, erscheinen.

„Nie zuvor hatten seine Farben bei aller Kraft eine derartige Sensibilität, bei solchem Reichtum eine ähnliche Transparenz besessen. Das Gestalten aus einer Grundfarbe ist eines der wichtigsten Kennzeichen des Spätwerkes, das sich leicht nach Farbgruppen einteilen ließe. Die ‚großen‘ Töne, leuchtendes Blau, sattes Rot und tiefes, warmes Braun verleihen den Bildern ihre bestimmende Grundlage. Aufgelichtet bis zur Undinglichkeit, manchmal auch im satten Auftrag verbleibend, wie seine Vorstellung es erforderte, wirken sie wie Symbole des Überzeitlichen und Bleibenden im Vergänglichen. [...] Heiter und licht, fern und doch unendlich vertraut erscheinen die Bilder der letzten Jahre. Die Weisheit des Alters und der Glanz der Reife liegt in ihnen, gepaart mit der männlichen Kühle und herben Zurückhaltung, die Rohlf s nie verleugnete.“ (Paul Vogt, Christian Rohlf s, Aquarelle und Zeichnungen, Recklinghausen 1958, S. 108)

In the water-based tempera painting "Mondschein am Lago", Rohlf s achieves a late masterpiece depicting a tranquil landscape impression: the enchanted magic of the mountains, the water and the reflected moon is developed to the fullest, when reciprocally contemplated in peaceful, neutral light. The human eye must first become adjusted to the twilight, abstract spectre of the scarcely tangible colours; the extension of the landscape in depth and the delicate sources of light within the image only gradually reveal themselves. It is well known that Rohlf s reworked these sheets by hand so that the painting and the depicted subject would ultimately appear as if dematerialised, floating.

"Never before had his colours possessed so much sensitivity despite all their power, a comparable transparency despite such richness. Composing on the basis of one fundamental colour is one of the most important characteristics of his late work, which can easily be divided up according to groups of colours. The 'main' tones – a luminous blue, saturated red and deep, warm brown – provide the pictures with their defining foundation. Lightened to the point of immateriality and sometimes – if his vision demanded it – also retaining a thick application of the paint, they seem like symbols of the timeless and enduring within the transitory. [...] The pictures of his final years appear cheerful and bright, distant and nonetheless infinitely familiar. They contain the wisdom of age and the glory of maturity, paired with the masculine coolness and austere restraint that Rohlf s never denied." (Paul Vogt, Christian Rohlf s: Aquarelle und Zeichnungen, Recklinghausen 1958, p. 108).



OSKAR SCHLEMMER

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

255 ORNAMENTALE PLASTIK

1919

Silberplastik. Höhe 46 cm. Breite 20 cm. Tiefe 9 cm. Unbezeichnet. Einer von wohl 10, ab 1965 ff. von Tut Schlemmer veranlassten Güssen. Gießerei Brotal, Mendrisio. – Mit schöner, lebhafter Patina. In einwandfreiem Zustand.

v. Maur P 3 a

Mit einer Foto-Expertise von Freerk C. Valentien, Galerie Valentien Stuttgart, vom 8. Juni 1977. Wir danken Karin v. Maur, Stuttgart, für ihre Hinweise.

Silver sculpture. Height 46 cm. Width 20 cm. Depth 9 cm. Unsigned. One of presumably 10 casts initiated by Tut Schlemmer from 1965 ff. Foundry Brotal, Mendrisio. – With fine, lively patina. In perfect condition.

v. Maur P 3 a

With a photo-certificate by Freerk C. Valentien, Galerie Valentien Stuttgart, dated 8 June 1977. We would like to thank Karin v. Maur for information.

€ 80 000 – 120 000

Provenienz *Provenance*

Galerie Valentien, Stuttgart 1977; seitdem Privatbesitz Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Stuttgart 1968 (Württembergischer Kunstverein), 50 Jahre Bauhaus, Kat. Nr. 264, S. 298; Wanderausstellung London/Amsterdam/Paris/Chicago/Ontario/Pasadena/Buenos Aires/Tokyo 1968/1970 (Royal Academy/Stedelijk Museum/Musée National d'Art Moderne/Crown Hall/Art Gallery/Pasadena Art Museum/Museo Nacional/Museum of Modern Art), 50 Jahre Bauhaus, Kat. Nr. 216, S. 297; New York/Köln 1973 (Sabarsky Gallery/Galerie Abels), Expressionisten, Kat. Nr. 77 mit Farbabb.; Zürich 1973 (Kunstgewerbemuseum), Die Zwanziger Jahre, Kontraste eines Jahrzehnts, Kat. 137; Stuttgart 1975 (Galerie Valentien), ohne Kat.; Berlin 1977 (Neue Nationalgalerie/Akademie der Künste), Tendenzen der Zwanziger Jahre, Kat. 1/244

Literatur *Literature*

Karin v. Maur, Oskar Schlemmer, Das plastische Werk, Stuttgart 1972, S. 16 f., S. 15 mit ganzseitiger Farbabb.

„Schlemmers polychrome Reliefgebilde bedeuteten in Deutschland 1919 einen kühnen Vorstoß in Neuland, obgleich sie – was die halbplastische Montage-Technik betrifft – an eine europäische Entwicklung anknüpfen konnten, die sich in der Avantgarde von Frankreich über Italien bis Rußland seit einigen Jahren angebahnt hatte. Maler und Bildhauer strebten gleichermaßen nach Erprobung neuer Materialien und einer bisher unbekanntenen Erweiterung, Überschreitung und wechselseitigen Durchdringung der Gattungen.“

(Karin v. Maur, Oskar Schlemmer, München 1982, S. 110).

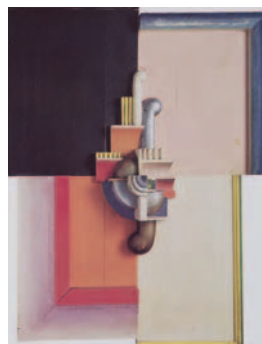
Während die Vielfarbigkeit der ersten Relieffassung „Ornamentplastik“ (s. Vergleichsabb.), hier noch integriert in ein eigenwillig ineinander verschobenes Rahmenwerk, dem plastischen Gefüge noch die Wirkung eines lebenden Organs wie etwa einem Herzen verleiht, betont die Ausarbeitung in Gips und Silber das graphische Element der Komposition. Hier rückt der mechanische Charakter in den Vordergrund; wie bei einer gut geölten Maschinerie greifen gleichsam die einzelnen Kompartimente ineinander. Gestaffelte Viertelscheiben, gekehlte Halbröhren, gezahnte Streifenfriese und gelängte Pfeifenformen sind zu einer plastischen, ornamentalen Collage gefügt. Nicht von ungefähr bezeichnete Schlemmer selbst das Relief als „Orgel“. (Karin v. Maur, Oskar Schlemmer. Das plastische Werk, Stuttgart 1972, S. 17).

Ein Jahr nach Entstehung unserer „Ornamentalen Plastik“ arbeitet der Künstler an den ersten Figurinen für das „Triadische Ballett“, die einem ähnlichen Formenkanon verpflichtet scheinen. Das Ballett wird in Stuttgart, wo Oskar Schlemmer an der Kunstakademie und bei Adolf Hölzel studiert hatte, aufgeführt. 1921 wird Schlemmer an das 1919 in Weimar gegründete Staatliche Bauhaus berufen.

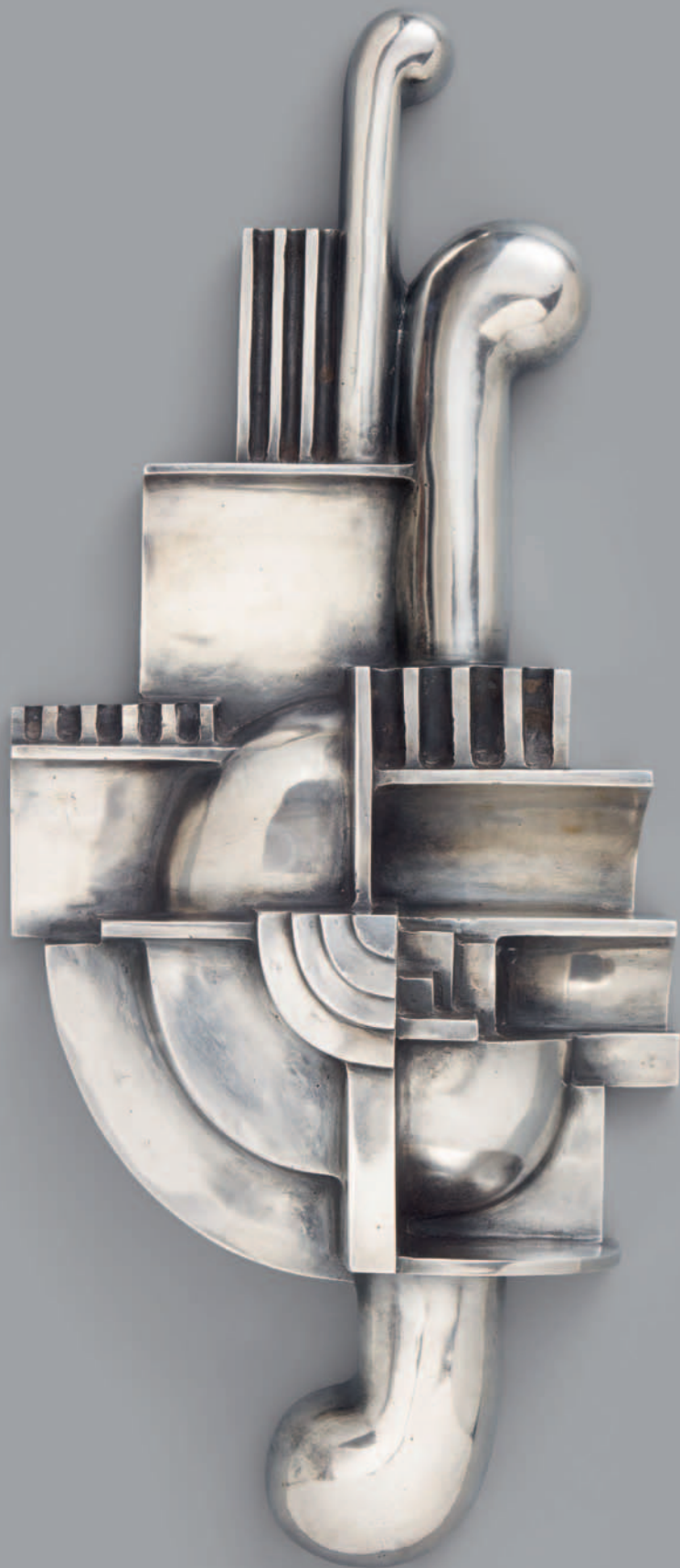
“In Germany in 1919, Schlemmer’s polychrome relief constructions signified a bold venture into a new land, even if – with regard to their semi-sculptural montage technique – they were able to build on a European development that had been emerging for several years in the avant-garde of France and had even spread to Russia via Italy. Painters and sculptors alike were seeking to test out new materials as well as a previously unknown expansion, transgression and mutual interpenetration of art forms.” (Karin v. Maur, Oskar Schlemmer, Munich 1982, p. 110).

While the polychrome colouring of the first relief version – “Ornamentplastik” (see comp. illus.), which was still integrated within an idiosyncratically assembled framework – continues to invest the sculptural structure with the sense of a living organ, such as a heart, the treatment in plaster and silver emphasises the graphic element of the composition. Here the mechanical character moves into the foreground; at the same time, the individual compartments interlock as though they were parts of a well-oiled machine. Lined-up quarter rounds, grooved half pipes, serrated friezes of stripes and elongated pipe forms are joined into a sculptural, ornamental collage. It is no coincidence that Schlemmer himself referred to the relief as “Orgel”. (Karin v. Maur, Oskar Schlemmer. Das plastische Werk, Stuttgart 1972, p. 17).

One year after the creation of our “Ornamentale Plastik”, the artist was working on the first costumes for his “Triadic Ballet”, which seems to draw on a similar canon of forms. The ballet was performed in Stuttgart, where Oskar Schlemmer had studied under Adolf Hölzel at the academy of art. In 1921 Schlemmer was appointed to the Staatliches Bauhaus, which had been founded in Weimar in 1919.



Oskar Schlemmer, Ornamentplastik auf geteiltem Rahmen, 1919/1923, Holzrelief 47,8 x 20,2 cm (90 x 68 cm), Aus: Karin v. Maur, Oskar Schlemmer, München 1982, S. 111



AMÉDÉE OZENFANT

Saint Quentin 1886 – 1966 Cannes

256 NATURE MORTE DEVANT UNE FENÊTRE

1922

Pastell und Graphit auf Bütten. 28 x 19,3 cm (Darstellung) bzw. 36,2 x 22,7/24,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Deckweiß signiert und datiert ‚ozenfant 1922‘. – In einwandfreier Erhaltung, das Motiv klar mit Bleistift linear umfasst. – Der Büttenbogen im breiten Rand rechts bogenförmig und unregelmäßig gerissen.

Guénégan 1922/OP-016

Mit einer Foto-Expertise (No. 253/2016) von Pierre Guénégan, Paris, vom 19. Oktober 2016

Pastel and graphite on laid paper. 28 x 19.3 cm (depiction) resp. 36.2 x 22.7/24.8 cm. Framed under glass. Signed and dated 'ozenfant 1922' in opaque white lower left. – In fine condition, the motif distinctly outlined in pencil. – The laid paper sheet arched and irregularly torn in the broad right margin.

Guénégan 1922/OP-016

With a photo-certificate (no. 253/2016) by Pierre Guénégan, Paris, dated 19 October 2016

Provenienz Provenance

Ehemals Sammlung Zitreen, USA (beim Künstler direkt erworben); Sammlung Bernès, Cannes; Europäische Privatsammlung

€ 40 000 – 60 000

Das vorliegende Pastell von 1922 aus der ersten Phase des puristischen Werks von Amédée Ozenfant gehört zu den heute rar gewordenen Werkbeispielen aus dieser Zeit. Es entstanden damals in experimenteller Folge verschiedene neuartige Kompositionsvarianten in diesem vom Künstler bevorzugten Medium. „Nature morte devant une fenêtre“ ist als solches ein wertvolles frühes Zeugnis der persönlichen Auseinandersetzung Ozenfants mit den eigenen, veränderten Prinzipien formaler Gestaltung. Mit Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) hatte er 1918 in der Schrift „Après le cubisme“ theoretisch entwickelt und niedergelegt, was hier bildkünstlerisch erprobt wurde: das Stilleben, ein klassisches Thema abendländischer Malerei, diente mit seiner Gegenstandsvorlage exemplarisch nunmehr dem rationalen Konzept einer geometrisierten, planimetrischen Ordnung der Bildfläche.

Ozenfant gelingt es, in einem flächig abstrahierten Bildraum, der ein traditionelles Muster von Bildausschnitt (Tisch, Wand und Fenster) entfernt zu zitieren versteht, wenige Gefäße zu gruppieren, die sich nur über ihren linearen Umriss als Gegenstand definieren. Die strenge Flächenkomposition wie die reduzierten Farben neutralisieren jedwede Illusion von Körperlichkeit und binden die Einzelformen zusammen. Dabei werden die abstrakten Bildelemente im Medium des Pastells durch zart temperierte, transparente Übergänge miteinander unlösbar zu einer in der Fläche ausponderierten neuen Bildfigur verschmolzen. Die abgestuften, verteilten Farbwerte, eine überlegte feine Asymmetrie und der ornamentale Reiz schmaler flacher Kanneluren, wie sie Gläser ausweisen, erhöhen den Reiz und die Lebendigkeit dieser sonst hermetisch in sich ruhenden Komposition.

Today, the present crayon drawing dating from 1922 from the first phase of Amédée Ozenfant's Purist output is one of the rare examples of his works from this period. Back then, he produced an experimental sequence of different new compositional variants in what was one of his preferred media. "Nature morte devant une fenêtre" is as such invaluable early testimony to Ozenfant's personal exploration of his own, changed formal artistic principles. Together with Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) he had in 1918 outlined in the treatise "Après le cubisme" the development of a theory that he now put to the test in artistic images: By referring to an object the still life, a classic theme in western painting, now served in exemplary manner to demonstrate the rational concept of a geometricized, planimetric order within the pictorial surface.

Ozenfant succeeds in grouping a few vessels in a flat, abstract pictorial space that seems somehow to reflect a traditional pattern of a picture detail (table, wall and window). They are only defined as objects due to their contour lines. The strictly planar composition and the reduced colours neutralize any illusion of corporeality and interconnect the individual forms. In the process, thanks to the medium of coloured chalk and by means of gently tempered transparent transitions the abstract pictorial elements meld inseparably into a new and balanced planar pictorial figure. The graduated and carefully distributed color tones, the carefully positioned asymmetry and the ornamental appeal of the slender flat flutes such as glasses have intensify the allure and vibrancy of this otherwise hermetically self-contained composition.



ozenfant 1922

OTTO GUSTAF CARLSUND

Sankt Petersburg 1897 – 1948 Stockholm

257 OPÉRATEUR BRUN

1926

Pastellkreide, Gouache und Tusche über Bleistiftzeichnung auf glattem Papier. 42 x 17,9 cm (Darstellung) bzw. 43,6 x 27 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Tusche monogrammiert und datiert „o.c.26“. – Die Komposition mit Bleistift linear umrissen. In guter Erhaltung.

Pastel crayon, gouache, and India ink over pencil drawing on smooth paper. 42 x 17.9 cm (depiction) resp. 43.6 x 27 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'o.c.26' in India ink lower right. – The composition outlined in pencil. In fine condition.

Provenienz *Provenance*

Ehemals aus der Sammlung von Amédée Ozenfant; Sammlung Delerge, Cannes; Europäische Privatsammlung

€ 40 000 – 60 000

Nachdem er seine künstlerische Ausbildung in Dresden begonnen hatte, übersiedelt der schwedische Maler und Kunstkritiker Otto Carlsund 1924 nach Paris, wo er unter Fernand Léger und Amédée Ozenfant an der neu gegründeten Académie Moderne studiert.

Carlsund feiert früh Erfolge und wird schon 1926 von Katherine Dreier und der „Société Anonyme“ zur Teilnahme an der „International Exhibition of Modern Art“ nach New York eingeladen. 1929 gründet er zusammen mit Theo van Doesburg, Jean Hélion und Léon Tutundjian in Paris die Künstlergruppe und die Zeitschrift „Art Concret“. Ihr Titel nimmt unmittelbar Bezug auf die von Theo van Doesburg bereits 1924 formulierten Ideen der Konkreten Kunst, deren Abstraktion sich nicht von den Erscheinungen der Natur ableitet, sondern das Geistige materialisieren soll.

Carlsunds künstlerisches Werk, zu dem nicht nur Tafelwerke, sondern auch großformatige Wandgemälde und Raumgestaltungen zählen, versteht sich als Synthese von Ozenfants Purismus, den konstruktiven Ideen van Doesburgs sowie dem Neoplastizismus von Piet Mondrian. Seine klar konstruierten geometrischen – oder wie im Falle unseres Werkes maschinenartigen – Kompositionen sind Meilensteine der skandinavischen Avantgarde und fanden in Carlsunds Heimat Schweden bereits 1947 mit einer großen Retrospektive Würdigung.

After beginning his artistic education in Dresden, the Swedish painter and art critic Otto Carlsund moved to Paris in 1924, where he studied under Fernand Léger and Amédée Ozenfant at the newly founded Académie Moderne.

On the back of his first successes, Carlsund was as early as 1926 invited by Katherine Dreier and the "Société Anonyme" to participate in the "International Exhibition of Modern Art" in New York. In 1929 he joined Theo van Doesburg, Jean Hélion and Léon Tutundjian in founding the artists group and magazine "Art Concret" in Paris. The title makes direct reference to the idea of "concrete art" formulated by Theo van Doesburg in 1924, the abstraction of which does not derive from the manifestations of nature, but rather aims to materialize the spiritual.

Carlsund's creative work, which includes not only panel painting but also large-format wall paintings and interior design, is considered a synthesis of Ozenfant's purism, the Constructivist ideas of van Doesburg and the Neo-Plasticism of Piet Mondrian. His clearly constructed geometrical (or as in the case of our work, machine-like) compositions are milestones in Scandinavian avant-garde art and were extremely well received in Carlsund's homeland of Sweden as early as 1947 in a major retrospective.



LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

Bacsorsod/Ungarn 1895 – 1946 Chicago

N258 WATERCOLOR N° 2

1946

Aquarell und Tuschfeder über Bleistift auf Aquarellbüten. 36,3 x 46,6 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links in schwarz signiert und datiert ‚Moholy=Nagy 46 aug.‘ – In guter, farbfrischer Erhaltung.

Wir danken Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, für wissenschaftliche Beratung.

Watercolour and pen and ink over pencil on watercolour laid paper. 36.3 x 46.6 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Moholy=Nagy 46 aug.' in black lower left. – In fine condition with vibrant colours.

We would like to thank Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, for scientific advice.

Provenienz Provenance

Galerie Beyeler, Basel (Inv.Nr. 7227, auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett); Bill Bass, Chicago (auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett); Galerie Gmurzynska, Köln; Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen Exhibitions

Chicago/Santa Barbara/Berkeley/Seattle/ New York 1969/1970 (Museum of Contemporary Art/Santa Barbara Museum of Art/ University Art Museum/Seattle Art Museum/The Solomon R. Guggenheim Museum), Lazlo Moholy-Nagy, Kat. Nr. 113 (auf der Rahmenrückpappe mit zwei Etiketten)

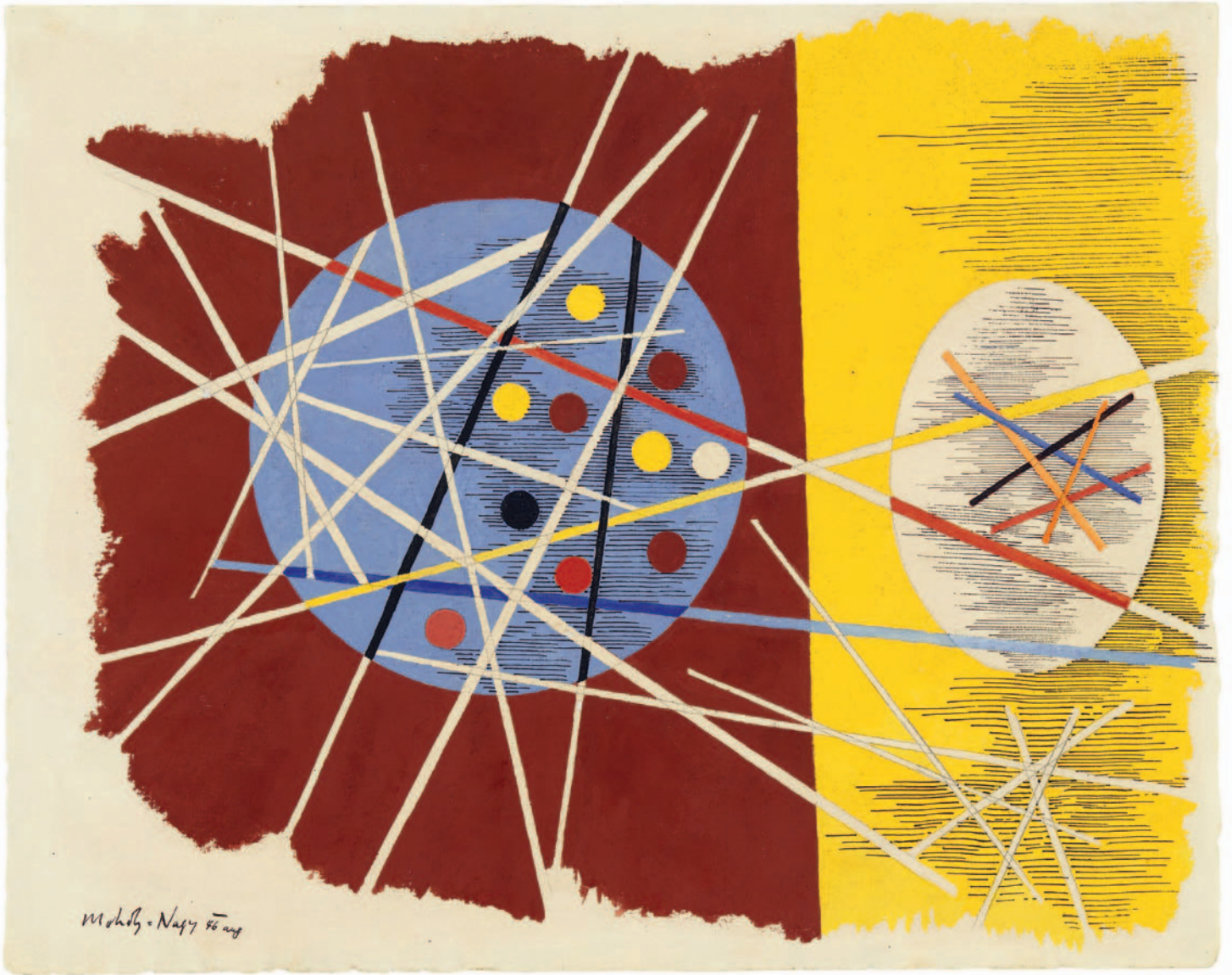
€ 30 000 – 50 000

Das farbintensive Aquarell „Watercolor N° 2“, datiert auf August 1946, gehört zu den letzten Werken, die László Moholy-Nagy geschaffen hat. Seit 1938 lebte der Künstler in Chicago, wo er erst das New Bauhaus und dann die von ihm in der Nachfolge gegründete School of Design leitete. Gesundheitliche Probleme schränkten ihn seit Ende 1944 in seiner Tätigkeit als Künstler und Lehrer stark ein. Infolge dessen begann er, auf verhältnismäßig kleinen Formaten zu zeichnen und zu aquarellieren.

„Ideen tauchten auf, verschwanden, kamen in neuen Konstellationen zurück. Wie ein Virtuose, der alle Möglichkeiten seines Instrumentes zu beherrschen gelernt hat, konnte Moholy frei mit den Grundelementen seiner Kunst spielen.“ (Sybil Moholy-Nagy, in: László Moholy-Nagy. Farbige Zeichnungen 1941-1946, Ausst. Kat. Bauhaus-Archiv, Berlin 1972, o. S.). Er komponierte aus Farbflächen, Linien, Rahmen und Strukturen einen bildnerischen Mikrokosmos, der, obwohl gänzlich abstrakt, motivische Anklänge an die schwerwiegenden Themen aufweist, mit denen sich Moholy-Nagy auseinandersetzen hatte. Er war tief erschüttert über die Gräueltaten des II. Weltkrieges, der ab Anfang der 1940er Jahre auch im amerikanischen Exil zur Lebenswirklichkeit wurde. Gleichzeitig kämpfte er gegen seine Leukämie-Erkrankung an, die er durch ein intensives Interesse an den wissenschaftlichen hämatologischen Details zu verarbeiten versuchte. Der überwältigenden Dramatik und Düsternis dieser Themen zum Trotz strahlen die Arbeiten dieser letzten Jahre in ihrer harmonischen Farbigkeit und den in sich selbst zurückgezogenen Kompositionen eine heitere Ruhe aus.

With its intense colours, "Watercolor N° 2", dated August 1946, is one of the last works László Moholy-Nagy made. He had lived in Chicago from 1938 onwards, where he was director first of the New Bauhaus and then of the School of Design he founded as its successor organization. Health problems strongly restricted his activities as of the end of 1944 – both as an artist and as a teacher. As a result, he started producing drawings and watercolours in comparatively small formats.

"Ideas crop up, disappear, or return in new constellations. Like a virtuoso player who has learned to master all the possibilities his instrument offers him, Moholy was able to play freely with the basic elements of his art." (Sybil Moholy-Nagy, in: László Moholy-Nagy. Farbige Zeichnungen 1941-1946, exhib. cat. Bauhaus-Archiv, Berlin, 1972, unpaginated). He used colour fields, lines, frames and structures to compose an image microcosm that while completely abstract nevertheless exhibit echoes of the profound themes with which Moholy-Nagy had concerned himself. He was deeply shocked by the horrors of World War II, which from the early 1940s also became the reality of life in America, his place of exile. At the same time he was forced to struggle with leukemia, an illness he tried to address emotionally by developing a close interest in scientific hematological details. Despite the overpowering drama and somberness of these topics, the works he produced in his closing years possess a serene calm with their harmonious colours and compositions that have withdrawn into themselves.



HERMANN GLÖCKNER

Dresden 1889 – 1987 West-Berlin

259 GEFALTETE STREIFEN IN WEISS UND GELB AUF SCHWARZ 1933

Tafel. Feines Japanpapier und Lack auf schwarzem Grund, auf Karton. 35 x 24,9 cm. Rückseitig monogrammiert und datiert ‚G XXXIII‘ (geprägt) sowie mit der Negativnummer ‚145/6c‘ in Weiß. – Die Lackoberfläche etwas unregelmäßig und leicht gelilbt.

Dittrich/Mayer/Schmidt 63

Panel. Fine Japan paper and varnish on black ground, on card. 35 x 24.9 cm. Monogrammed and dated 'G XXXIII' (embossed) and negative number '145/6c' in white. – The varnished surface is somewhat irregular and slightly yellowed.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Renate Glück, Dresden (vom Künstler 1975 erworben. Renate Glück war die Schwägerin von Will Grohmann, Dresden), Nachlass

€ 30 000 – 50 000



Verso

Die vorliegende frühe Tafel entstammt dem Jahr 1933, für das Rudolf Mayer die erfolgreiche Formfindung dieses zentralen Werkkomplexes bei Hermann Glöckner konstatiert, das Tafelwerk habe sich nun „herauskristallisiert“ (vgl. Christian Dittrich/Rudolf Mayer/Werner Schmidt, Hermann Glöckner. Die Tafeln 1919-1985, Monographie und Werkverzeichnis, Dresden/Stuttgart 1992, S. 39).

Das zentrale Moment von Glöckners Tafelwerk liegt in der Variation von unterschiedlichen Collage-Verfahren, die der Künstler in Kombination mit zeichnerischen Verfahren realisiert. In einer höchst experimentellen Arbeitsweise kombiniert er Pappe, Zeitungspapiere, Lacke und Wachs, greift häufig, wie im Falle unserer Tafel, auf schmale Streifen Japanpapier zurück, die er gefaltet auf die Tafel montiert. Glöckners Experimentalität in Technik und Medium führt dabei bisweilen zu sehr individuellen Alterungs- und Veränderungsprozessen, denen seine Tafeln unterworfen sind. Zwischen Konstruktion und Intuition gelangt der Künstler so zu einer höchst lebendigen Erscheinung der Oberfläche dieser dreidimensionalen Objekte, bei denen er häufig auch die Rückseite in die Gestaltung mit einbezieht – in diesem Falle mit seinem zeichenhaften Signum „G“.

In ihrer spezifischen Form und Semantik sind Glöckners Tafeln radikal: „Die Beziehungen der Tafeln Glöckners zur künstlerischen Welt der Zeichnung als dem Medium der Intimität, der Verständigung unter Eingeweihten, auch der Meditation und der reinen künstlerischen Intention markiert auch die geistige Position des Tafelwerks in seiner Zeit. Es ist eine Frucht der Einsamkeit und der Vertiefung, der Stille und der Strenge, ohne jede Rücksicht auf Repräsentanz und Wirkung.“ (op cit., S. 32).

Es ist ein bedeutendes Werk des Künstler-Künstlers, der lange im Schatten der Kunstgeschichte stand. Die Pinkaothek der Moderne in München widmet dem Ausnahmekünstler 2019/2020 eine große Ausstellung.

The early panel piece here is from 1933, the year Rudolf Mayer has identified as that in which Hermann Glöckner achieved the discovery of the form for this central group of works: the panel piece had "crystallised" at this time (cf. Christian Dittrich/Rudolf Mayer/Werner Schmidt, Hermann Glöckner. Die Tafeln 1919-1985, Monographie und Werkverzeichnis, Dresden/Stuttgart 1992, p. 39).

The central element in Glöckner's panel pieces lies in their variation of different collage techniques, which the artist carried out in combination with drawing techniques. Working in an extremely experimental manner, he combined cardboard, newsprint, enamel paints and wax – often, as in the case of our panel, utilising narrow strips of Japan paper, which are folded and mounted on the panel. In this context, Glöckner's experimentalism in terms of technique and medium sometimes led his panels to become subject to very individual processes of ageing and alteration. Between construction and intuition, the artist thus achieved the extremely vibrant appearance of the surfaces of these three-dimensional objects, and he often also incorporated their reverse sides into the composition – in this case, with his emblematic signum "G".

Glöckner's panels are radical in their specific form and semantics: "The relationship of Glöckner's panels to the artistic world of the drawing as the medium of intimacy, communication among insiders and also of meditation and pure artistic intention also marks the intellectual position of the panel piece in his time. It is a result of solitude and depth, tranquillity and rigour, without any concern for grandeur and effect" (op cit., p. 32).

It is a significant work of the artist, who for a long time stood in the shadow of art history. The Pinkaothek der Moderne in Munich is dedicating a large exhibition to the exceptional artist in 2019/2020.



KURT SCHWITTERS

Hannover 1887 – 1948 Ambleside (Großbritannien)

260 TO DR. BLUTH

1947

Merzzeichnung. Collage auf Papier.
25,8 x 21 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts blau signiert und datiert ‚Kurt Schwit-
ters 1947‘ sowie schwer lesbar gewidmet
‚To Dr. Bluth. – Die Ränder unregelmäßig ge-
schnitten. Das Papier zum Teil etwas wellig.

Orchard/Schulz 3489

Mit einer Foto-Expertise von Ernst Schwitters,
Lysaker, vom 17. Juni 1992 (in Kopie; das
Original befindet sich im Kurt Schwitters
Archiv im Sprengel-Museum, Hannover)

*Merzzeichnung (Merz drawing). Collage on
paper. 25.8 x 21 cm. Framed under glass.
Signed and dated 'Kurt Schwitters 1947'
in blue lower right as well as barely legibly
dedicated 'To Dr. Bluth'. – The edges unevenly
cut. The paper partly slightly wavy.*

Orchard/Schulz 3489

*With a photo-certificate by Ernst Schwitters,
Lysaker, dated 17 June 1992 (copy; the
original is located in the Kurt Schwitters
Archive in the Sprengel Museum, Hanover)*

Provenienz Provenance

Karl Theodor Bluth, London, 1947-1992 (Ge-
schenk des Künstlers); Auktion Rosebery's,
London 3/1992, Kat. Nr. 1; Ernst Schwitters,
Lysaker, und Marlborough International Fine
Art, Vaduz, 1992-96, Kauf; Nachlass Kurt
Schwitters und Marlborough International
Fine Art, Vaduz, 1996-97; Marlborough
International Fine Art, Vaduz, ab 1997 (Auf-
teilung); Privatbesitz Süddeutschland

Literatur Literature

Karin Orchard/Isabel Schulz, Kurt Schwitters.
Catalogue raisonné, Bd. 3 1937-1948, hrsg.
vom Sprengel Museum Hannover, Ostfil-
dern-Ruit 2006, mit ganzseitiger Farbabb.
S. 513

€ 60 000 – 80 000

Ein Jahr vor dem Tod Kurt Schwitters' entstand diese Merzzeichnung, in einer Phase außerordentlicher künstlerischer Produktivität. Gewidmet hat Schwitters sie einer interessanten Persönlichkeit, dem Psychiater und Schriftsteller Karl Theodor Bluth, der 1936 als deutscher Exilant nach London kam.

Geboren 1892 in Berlin, absolvierte Bluth zunächst ein Studium der Philosophie und Literatur in Bonn, Berlin und Jena, bevor er 1918 in Rostock ein Medizin-
studium aufnahm. Parallel zu seinen Studien schrieb er Gedichte und
Theaterstücke. Ein bereits 1924 verfasstes regierungskritisches Theaterstück
wurde 1930 verboten, 1933 waren seine literarischen Werke von Buchver-
brennungen betroffen. Als ihm 1934 auch seine Approbation als Arzt entzogen
wurde, sah sich Bluth zur Emigration gezwungen. 1936 zog er nach Groß-
britannien, wo er sich letztendlich in London niederließ. Hier eröffnete er eine
psychiatrische Praxis, die bald zu einer wichtigen Anlaufstelle eines illustren
Patientenkreises von englischen und exildeutschen Schriftstellern, Schau-
spielern und Künstlern wurde. 1943 wurde Bluth Mitglied des deutschen
PEN-Clubs in London. Kurt Schwitters lernte er möglicherweise über dortige
Kontakte kennen. Seit 1945 stand Bluth mit dem Künstler in Korrespondenz,
der ihm diese Merzzeichnung 1947 zum Geschenk machte.

Helle Braun-, Weiß- und Grautöne dominieren das Bildzentrum, schwarze und
dunkelgraue Formen schieben sich von den Rändern her kommend hinein.
Vielfältig überlagern sich die Papierschichten, kleinteilige Fragmente schei-
nen sich um das optisch ruhende, großflächig gesetzte Zentrum zu bewegen.
Sichtbar wird, was schon John Elderfield für Schwitters' späte Collagen be-
merkte: „Anstatt die Materialien so einzusetzen, dass sie auf einem fiktiven,
der Phantasie entstammenden Raum zu schwimmen scheinen, auf dem jedes
Stück Papier eine räumlich scharf umrissene Fläche bezeichnet, verengt er
den Bildraum drastisch. [...] Anstatt den Raum auf kubistische Weise kom-
positionell zu öffnen, überlässt Schwitters die Öffnung des Bildraumes den
Materialien.“ (John Elderfield, Kurt Schwitters, Düsseldorf 1987, S. 232).

*This Merz drawing was created one year before Kurt Schwitters's death, during
a phase of extraordinary artistic productivity. Schwitters dedicated it to an inter-
esting historical figure, the psychiatrist and writer Karl Theodor Bluth, who came
to London as a German exile in 1936.*

*Born in Berlin in 1892, Bluth first completed a degree in philosophy and
literature in Bonn, Berlin and Jena; he then began studying medicine in Rostock
in 1918. While a student, he also wrote poems and plays. A play that he had
already written in 1924 and which criticised the government was forbidden in
1930; in 1933 his literary works were among those affected by the book burn-
ings. When his certification as a medical doctor was also revoked in 1934, Bluth
found himself forced to emigrate. In 1936 he moved to the United Kingdom,
where he ultimately settled in London. He opened a psychiatric practice there
and it soon became an important focal point for an illustrious circle of patients
consisting of English and exiled German writers, actors and artists. In 1943
Bluth became a member of the German PEN Club in London. He may have met
Kurt Schwitters through contacts there. From 1945 Bluth corresponded with
the artist, who gave him this Merz drawing as a present in 1947.*

*Light shades of brown, white and grey dominate the centre of the picture; black
and dark-grey forms push their way in, coming from the edges. Layers of paper
are superimposed in diverse ways, and complex fragments seem to rotate
around the visually stationary centre composed of larger forms. Something that
John Elderfield has already noted regarding Schwitters's late collages becomes
visible: "Instead of deploying the materials in such a way that they seem to
float on a fictive, fantasy-based space where every piece of paper delineates a
spatially clearly outlined area, he drastically constricts the pictorial space. [...]
Instead of compositionally opening space up in a Cubist manner, Schwitters
leaves the opening of the pictorial space to the materials." (John Elderfield, Kurt
Schwitters, Düsseldorf 1987, p. 232).*



Portrait
pont de la Poissonerie,
pat
150
300
450
200
200

L+H 1/2 1947

WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

261 EULE II

1951

Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte.
54 x 65 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert ‚Baumeister‘. Rückseitig nochmals signiert sowie datiert, betitelt, „Eule II“ 1951 Baumeister‘ und mit den Maßangaben versehen. – Wenige minimale Randretuschen, sonst in guter Erhaltung.

Grohmann 143; Beye/F. Baumeister 1650

Oil with resin on fibreboard. 54 x 65 cm. Framed. Signed 'Baumeister' in black lower right. Additionally signed, dated, and titled "Eule II" 1951 Baumeister' verso and with dimensions. – Few minimal marginal retouches, otherwise in fine condition.

Provenienz *Provenance*

Villa Grisebach, Berlin, Auktion 59, 28.
November 1997, Kat. Nr. 79; Privatbesitz
Hamburg; Galerie Michael Haas, Berlin
(rückseitig mit dem Galerie-Etikett); Privatbesitz
Süddeutschland

€ 60 000 – 80 000

„Die ‚Eulen I-II‘ sind ebensowenig Eulen wie die Drachen Drachen. Die einen sehen wie Ballons mit japanischen Geistermasken aus, die man aufsteigen läßt, die anderen wie die ‚Fliegenden Kontinente‘, fliegen können sie auch, und sogar die Leine ist zu sehen.“ (Will Grohmann, Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1963, S. 137).

Nur insgesamt sieben Gemälde bilden Baumeisters Werkgruppe der Eulen und Drachen, darunter lediglich drei „Eulen“ (Baumeister 1649-1651) entstanden in den Jahren 1950/1951. Will Grohmanns Lesart dieser außergewöhnlichen Stücke rückt sie in den Kontext von Baumeisters „Faust“ und „Phantom“-Arbeiten, in denen die Nacht das dominierende Thema ist, der Zauber und Wahn, Geister und Dämonen: „Was den Gesamteindruck anlangt“, schreibt Grohmann über diese Werke, „so sind sie dramatisch bewegt, farbig abwechslungsreich, bis zum Äußersten mit Anspielungen verschiedenster Art angefüllt, aber eher heiter als tragisch.“ (op. cit., S. 137).

Tatsächlich weckt unser großformatiges Gemälde nicht nur Assoziationen einer von rechts anfliegenden Eule, in der linken unteren Ecke das Nest mit Jungen, sondern erinnert in der schwarzen Form bisweilen an eine gespenstartige Maske oder die Negativform eines in den Nachthimmel aufsteigenden Lampions. Wie so oft bietet Baumeisters scheinbar unbegrenzter Möglichkeitsraum der Figuration dem Betrachter eine Vielzahl an Deutungen.

“The ‘Eulen I-II’ are no more owls than the kites are kites. The former look like balloons with Japanese spirit masks sent up into the air and the latter like the ‘Fliegende Kontinente’ – they can also fly and their string is even visible.” (Will Grohmann, Willi Baumeister, Leben und Werk, Cologne 1963, p. 137).

A total of just seven paintings make up the group of Baumeister’s works known as the owls and kites, and these include only three “Eule” pictures (Baumeister 1649-1651), which were created in 1950/1951. Will Grohmann’s reading of these exceptional works places them in the context of Baumeister’s “Faust” and “Phantom” works, in which night is the dominant theme, magic and madness, ghosts and demons: “Regarding the overall impression”, Grohmann writes of these works, “they are dramatically dynamic, highly varied in terms of colour, loaded to the extreme with the most diverse kinds of allusions, but more cheerful than tragic.” (op. cit., p. 137).

And, in fact, our large-format painting not only stirs associations with an owl flying in from the right, the nest with its hatchlings in the lower left-hand corner – in the black form, it is at some points also reminiscent of a ghost-like mask or the negative form of a lantern rising up into the night sky. As is so often the case, the seemingly unlimited realm of possibilities of Baumeister’s figuration offers viewers an abundance of interpretations.



Chamilla



WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

262 SAFER

1954

Öl mit Kunstharz und Sand auf Karton, vom Künstler auf leinenkaschierte Hartfaserplatte montiert. 34,9 x 24,8 cm (Hartfaserplatte 41,8 x 32 cm). Gerahmt. Unten links in die feuchte Farbe mit Bleistift signiert und datiert ‚Baumeister 54‘. Rückseitig mit einer signierten und auf 1955 datierten Widmung von Willi Baumeister versehen.

Nicht bei Grohmann; Beye/F. Baumeister 1880

Oil with resin and sand on card, mounted by the artist on linen-clad fibreboard. 34.9 x 24.8 cm (fibreboard 41.8 x 32 cm). Framed. Signed and dated 'Baumeister 54' into wet paint in pencil in lower left. On the verso, a signed dedication by Willi Baumeister dated 1955.

Provenienz *Provenance*

Dorothea und Egon Vietta, Darmstadt; Privatbesitz; Karl & Faber, München, Auktion Moderne Kunst 26./27.11.1991, Lot 368; Galerie Gunzenhauser, München; Privatbesitz Süddeutschland

€ 80 000 – 120 000

Mit Willi Baumeisters „Safer“-Werken gelangt das komplexe Formen- und Zeichenvokabular des Künstlers zu einem Ausdruck von universeller Qualität. „Woran mag Baumeister bei ‚Safer‘ gedacht haben?“ fragte Will Grohmann bereits 1963 und versucht sich an einer Annäherung: „Safer heißt arabisch Sieger, wäre es dies oder ein zufälliges Zusammentreffen von Einfall und Wirklichkeit? Erfundene Namen gibt es auch bei Klee, und manchmal entdeckt man sie später auf der Landkarte. Da die meisten Bilder auf einem safrangelben, mit Sand vermischten Ölfarbengrund gemalt sind, glauben manche seiner Freunde, der Name hänge mit den bekannten braungelben Blütenfarben zusammen. Selbst dann wäre Safer in erster Linie ein geheimnisvolles Zeichen, das nicht für ein Bekanntes, sondern ein Seinsollendes steht. Solche Erfindungen gibt es in allen Epochen der Kunst. [...] Welch eine vielverzweigte Gestalt, wird man denken, um schließlich zu erkennen, dass Safer mehr Symbol als Gestalt ist und deshalb weitauseinanderliegender Deutungen und Beziehungen fähig. [...] Mit Gestalten wie ‚Safer‘ lässt sich leben, sie sind so gegenwärtig wie ‚Faust‘. Im Grunde ist bei Baumeister alles Gegenwart, die Zeitspanne, in der sich Vergangenheit und Zukunft schneiden. Safer lebt jenseits der Archaismen und agiert, als ob er wüßte, daß er zu den Protagonisten des letzten Aktes in dem Schauspiel Willi Baumeister gehört.“ (Will Grohmann, Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1963, S. 131).

Die vorliegende Komposition ist ein rares Exemplar dieser besonderen Werkgruppe. Er widmete es im Januar 1955 dem bedeutenden Essayisten, Dramatiker und Kritiker Egon Vietta und seiner Frau Dorothea zu deren Geburtstag.

With Willi Baumeister's "Safer" works, the artist's complex formal and symbolic vocabulary arrived at an expression that is of a universal quality. "What might Baumeister have been thinking of in 'Safer'?" is what Will Grohmann asked in 1963, and he attempted to get closer to an answer: "Safer is Arabic for victor, is it this or a random intersection of invention and reality? There are also invented names in Klee's work, and sometimes these are later discovered on a map. Because most of the pictures are painted on a saffron-yellow ground of oil paint mixed with sand, some of his friends believe that the name is connected with the brownish yellow colour of this familiar flower. Even then, Safer would be primarily a mysterious symbol that stands not for something familiar, but for something that is meant to be. There are inventions of this kind in every epoch of art. [...] What an intricate figure, they will think, only to finally recognise that Safer is more a symbol than a figure and is thus capable of widely disparate interpretations and associations. [...] We can live with figures like 'Safer'; they are as contemporary as 'Faust'. Fundamentally, in Baumeister's work, everything is in the present, the span of time where past and future intersect. "Safer" exists beyond archaicisms and acts as though it knew that it was among the protagonists in the final act of the theatre of Willi Baumeister's life." (Will Grohmann, Willi Baumeister, Leben und Werk, Cologne 1963, p. 131).

The present composition is a rare exemplar of this exceptional group of works. He dedicated it to the essayist, dramatist and critic Egon Vietta and his wife Dorothea for their birthdays in January 1955.

GEORG MEISTERMANN

Solingen 1911 – 1990 Köln

263 OHNE TITEL (WDR-PROBE-GLASFENSTER)

1952

Bleiverglastes Fenster, teils mit Schwarzlot bemalt. 113,8 x 101,3 cm. In Holzrahmen gerahmt (151 x 138 cm). Unten mittig schwarz bezeichnet „ENTW. G. MEISTERMANN/AUSF. W. DERIX/DÜSSELDORF-KAISERSWERTH“. Unikat. Ausführung Glasmalereiwerkstatt Wilhelm Derix, Düsseldorf. – Mit einigen wenigen fachmännischen Restaurierungen.

Wilhelmus 52.6

Mit einem Gutachten von Justinus Calleen, dem Enkel des Künstlers, Wittlich, vom 19. Oktober 2019. Wir danken Elisabeth Derix, Düsseldorf, für ergänzende Informationen.

Leaded glass window, partly painted with black solder. 113.8 x 101.3 cm. Framed. Inscribed "ENTW. G. MEISTERMANN/AUSF. W. DERIX/DÜSSELDORF-KAISERSWERTH" in black lower centre. Unique work. Execution Glasmalereiwerkstatt Wilhelm Derix, Düsseldorf. – With few professional restorations.

Wilhelmus 52.6

With an expert report by Justinus Calleen, the artist's grandson, Wittlich, dated 19 October 2019. We would like to thank Elisabeth Derix, Düsseldorf, for additional information.

Provenienz Provenance

Glasmalereiwerkstatt Wilhelm Derix, Düsseldorf

Ausstellungen Exhibitions

Köln 1952 (Staatenhaus), Deutscher Künstlerbund, Malerei und Plastik der Gegenwart, Kat. Nr. 154 a; Barcelona 1985 (Casa Elizalde), Vitralls – Homenatge a Joan Miró, S. 34 mit Farbabb.; Chartres 1985 (Centre International du Vitrail), Le Vitrail contemporain en Allemagne, Farbabb. S. 61; Linnich 1997/1998 (Deutsches Glasmalerei-Museum), Lichtblicke: Glasmalerei des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Kat. Nr. 11 mit ganzseitiger Farbabb. S. 59; Karlsruhe 2011 (Badisches Landesmuseum), Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht, Kat. Nr. 41, Farbabb. S. 177; Solingen/Bayreuth/Linnich 2011/2012 (Kunstmuseum/Kunstmuseum/Deutsches Glasmalerei-Museum), Das Leben ist eingehüllt in Farbe: Georg Meistermann zum hundertsten Geburtstag, ganzseitige Farbabb. S. 31

Im Jahr 1951 richtete der Nordwestdeutsche Rundfunk (heute WDR) einen Wettbewerb für die künstlerische Gestaltung der Außenverglasung des Haupttreppenhauses im neuen Funkhaus in Köln aus. Georg Meistermann ging als Sieger aus diesem Wettbewerb hervor und realisierte 1952 ein spektakuläres, über vier Geschosse sich erstreckendes Glasfenster (Vergleichsabb. online), das den internationalen Durchbruch Meistermanns als Glasmaler bedeuten sollte.

Das angebotene Probefenster stellt Meistermanns einzigen originalen Wettbewerbsentwurf in Glas dar. In zeittypischer abstrakter, am Informel angelehnter Formensprache geht Meistermann auf die zentralen Funktionen des neuen Funkhauses ein, dem „das Senden und Empfangen“ – und visualisiert mithilfe eines dynamischen Liniennetzes Schall- und Klangwellen mit überlagerten Farbflächen, die in ihrer biomorphen Form und leuchtenden Farbigkeit eine Nähe zu Joan Miró aufweisen.

Meistermanns Glasfenster läßt sich als anschauliches Kondensat seiner damaligen künstlerischen Bemühungen begreifen: „In einer Zeit, die das Weltall als einen aus der Mitte geschleuderten Kosmos erkennt, in der der Raum als ein Bewegtes definiert wird, an dem die Zeit gebunden ist wie die Zeit an den Raum, ist die künstlerische Metapher: Bewegung.“ (zit. nach: Ausst. Kat. Solingen/Bayreuth/Linnich 2011/2012, op. cit., S. 29).

Bereits 1952 präsentierte Meistermann das angebotene Glasfenster in der Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes. Als herausragendes Beispiel für die Möglichkeiten moderner Glaskunst wurde das Fenster seitdem in zahlreichen weiteren Ausstellungen im In- und Ausland gezeigt.

In 1951 the Nordwestdeutsche Rundfunk (now known as WDR) organised a competition for the artistic decoration of the exterior windows in the main staircase of the new Funkhaus building in Cologne. Georg Meistermann emerged as the winner of this competition and, in 1952, he realised a spectacular stained-glass window (comp. illus. online) – extending across four storeys, it would lead to Meistermann's international breakthrough as an artist working in stained glass. The sample window offered here represents his only original competition design in glass. In a formal idiom typical of that period's abstraction and based on Art Informel, Meistermann deals with the central functions of the new Funkhaus – transmission and reception – and visualises its sound waves with the help of a dynamic network of lines featuring superimposed areas of colour whose biomorphic forms and luminous tonalities display an affinity to Joan Miró. Meistermann's stained-glass window can be understood as a vivid distillation of his artistic efforts at that time. "In an age that has recognised the universe as a cosmos hurled from its centre, in which space is defined as a thing in motion – to which time is bound, as is time to space – the artistic metaphor is: movement." (cited in: exhib. cat. Solingen/Bayreuth/Linnich 2011/2012, op. cit., p. 29). Meistermann would already present the stained-glass window offered here in 1952 at the annual exhibition of the Deutscher Künstlerbund. As an extraordinary example for the possibilities of modern glass art, this window has since been shown at numerous other German and international exhibitions.

€ 30 000



FRANZ M. MARC
1880-1916
DIE BRÜCKE - KÖLN

NATALJA SERGEJEWNA GONTSCHAROWA

Ladyschino bei Tula 1881 – 1962 Paris

264 TABLEAU ABSTRAIT

Um 1950

Öl auf Leinwand. 120,6 x 60,5 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz monogrammiert, 'N.G.' sowie rückseitig mit schwarzem Pinsel auf der Leinwand zweifach signiert, 'N. Gontcharova.' und 'Nathalie Gontcharova.'. – Die Leinwand minimal verschmutzt sowie mit vereinzelt unauffällige Stockflecken. Ein winziger Farbverlust zum Oberrand.

Nicht bei Bazetoux

Andrei Nakov, Paris, hat die Authentizität des Werkes im Oktober 2019 gegen Vorlage des Originals mündlich bestätigt.

Oil on canvas. 120.6 x 60.5 cm. Framed. Monogrammed 'N.G.' in black lower right and verso on canvas, signed twice 'N. Gontcharova.' and 'Nathalie Gontcharova.' in black brush. – The canvas minimally soiled and with isolated unobtrusive foxing. A minute loss of colour in the upper margin.

Not recorded by Bazetoux

Andrei Nakov, Paris, has orally confirmed the authenticity of this work in October 2019 after presentation of the original.

Provenienz Provenance

Privatsammlung

€ 80 000 – 100 000

Unsere großformatige Arbeit ist ein eindrucksvolles Beispiel für Natalia Gontscharowas abstrakte Kompositionen der 1950er Jahren, in denen sich die Künstlerin noch einmal intensiv mit dem Kosmos beschäftigt.

Zwischen Naturwissenschaft und Spiritismus schickte sich die russische Avantgarde in den 1910er Jahren an, das Unsichtbare sichtbar zu machen. Besonders die bilderstürmerischen Kompositionen der Suprematisten und Konstruktivisten – man denke an Malewitsch, Rodtschenko, El Lissitzky oder Gontscharowa – mit ihren Flächen und Formen im leeren Raum lassen ein ausgewiesenes Interesse an Themen wie dem Kosmos und der 4. Dimension erkennen, das vor dem Eindruck der sich wandelnden politischen Verhältnisse im Russland der 1920er Jahre jedoch schnell wieder in den Hintergrund treten sollte. Auch Gontscharowas Werk wandelt sich in der Folge, sie widmet sich verstärkt dem Theater, gestaltet Bühnenbilder und Kostüme, malt ihre bekannten spanischen Frauen, um schließlich mit ihren „Sputnik“-Arbeiten und Raum-Kompositionen der 1950er Jahre ins Weltall zurückzufinden.

Waren es zu Beginn des Jahrhunderts Entdeckungen wie Einsteins Relativitätstheorie, die den Zeitgeist beflügelten, ist es nun die Raumfahrt, welche die Künstlerin inspiriert und zu neuen, letzten Bildern des Himmels anregt. Beinahe scheint es, als manifestiere sich in diesen späten Bildern Gontscharowas jene spezifische Hellsichtigkeit, die der von vielen Vertretern der russischen Avantgarde rezipierte Okkultist und Esoteriker P. D. Ouspensky von den Künstlern seiner Zeit gefordert hatte.

In the 1910s, the Russian avant-garde set out to render the invisible visible – taking an approach that straddled the natural sciences and spiritism. In particular the iconoclastic compositions of the Suprematists and Constructivists (one need think only of Malevich, Rodchenko, El Lissitzky or Goncharova) with their planes in an empty space attest to an explicit interest in topics such as the cosmos and the 4th dimension, something that was swiftly to take a backseat after the impact of the changing political conditions in Russia of the 1920s. Goncharova's oeuvre also changed as a result, she dedicated herself increasingly to theater, designed stage sets and costumes, painted her well-known Spanish women, and then found her way back into space in the 1950s with her "Sputnik" works and spatial compositions.

While at the beginning of the century, discoveries such as Einstein's relativity theory, which drove the zeitgeist, it was now space travel which inspired the artist and prompted her new and last images of the heavens. It seems almost as if in these late works by Goncharova we can sense that specific visionary quality that occultist and esoteric P. D. Ouspensky (who was revered by many representatives of the Russian avant-garde) had called on the contemporary artist of his day to show.



SERGE POLIAKOFF

Moskau 1900 – 1969 Paris

265 COMPOSITION ABSTRAITE

1948

Öl auf Leinwand. 92 x 73 cm. Gerahmt. Unten links weiß signiert ‚SERGE POLIAKOFF‘.
– Oberflächlich minimal verschmutzt.
Ansonsten in tadelloser Erhaltung.

A. Poliakoff 48-43

Mit einer Foto-Expertise von Alexis Poliakoff,
Paris, vom 13.7.1997 (Kopie)

*Oil on canvas. 92 x 73 cm. Framed. Signed
‘SERGE POLIAKOFF’ in white lower left. –
Superficially minimally soiled. Otherwise in
perfect condition.*

A. Poliakoff 48-43

*With a photo-certificate by Alexis Poliakoff,
Paris, dated 13.7.1997 (copy)*

Provenienz Provenance

Max Welti, Zürich; Galerie Michael Haas,
Berlin (rückseitiges Keilrahmenetikett);
Lempertz Köln, Kunst des XX. Jahrhunderts,
Auktion 634, 8.12.1988, lot 834; Galerie San-
der, Darmstadt (1997); Privatbesitz Hessen

Ausstellungen Exhibitions

Zürich 1967 (Kunsthhaus), Spektrum der
Farbe. Eine Zürcher Privatsammlung (Max
Henri Welti), Kat. Nr. 182; Berlin 1983 (Gale-
rie Michael Haas), Aus den Beständen der
Galerie, Kat. Nr. 18 mit Farbabb.

€ 40 000 – 60 000

Ende der 1940er Jahre fand Serge Poliakoff seine eigene, unverwechselbare Bildsprache in der Abstraktion, nicht ausgehend von theoretischen Konzepten, sondern individuellen, emotionalen Erkenntnissen. „Es muss eine Ahnung unendlichen Formenreichtums gewesen sein, die den immerhin bereits 47jährigen Poliakoff dazu veranlasst hat, sich ohne jeden Kompromiss auf ein zugleich begrenztes wie unerschöpfliches Feld bildnerischer Möglichkeiten einzulassen. Nie sind Zweifel oder ein Streben nach neuen Ufern spürbar. Die stets sprudelnde Quelle seiner Bildfindungen belegt die hohe Tragfähigkeit seiner Konzeption. Weder erstarren seine Werke in geometrischer Strenge noch verharren sie in einem analytischen Konstruktivismus. [...] Diese strukturellen Eigenschaften seiner Malerei stehen in unmittelbarer Beziehung zum großen musikalischen Talent Poliakoffs. Dem Gitarristen mit drei Jahrzehnten Berufserfahrung waren die Musiktheorie klassischer und moderner Musik selbstverständlich geläufig. [...] In der Fläche seiner Bilder entfaltet er harmonisch aufeinander abgestimmte Farbtöne zu optischen Klangteppichen. Die entstehenden Strukturen sind komplex und verblüffend einfach zugleich. Formkonstellationen und ihre Variationen sowie die bewusste Wiederholung oder scheinbare Spiegelung von Form-Clustern lassen in der Wahrnehmung des Betrachters ebenso spannungsvolle wie harmonische Klänge entstehen.“ (Nils Ohlsen, in: Serge Poliakoff. Retrospektive, Ausst. Kat. Kunsthalle Emden/ Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 2007, S. 31f.)

Die vorliegende „Composition abstraite“ ist in den erdigen Tönen gehalten, die die meisten seiner frühen abstrakten Werke prägen. Im Gegensatz zu der sehr flächenbetonten Bildsprache, die ab den 1950er Jahren sein Oeuvre beherrscht, bestimmen hier freie, gestisch gesetzte Konturen die Komposition, die sich tiefenräumlich auszudehnen scheint. Weiße, gelbe und dunkelbraune Linien sowie tonal ähnliche Flächen überlagern und durchkreuzen sich zu einem auf die Bildmitte konzentrierten Geflecht.

In the late 1940s Serge Poliakoff found his own unmistakable visual idiom in abstraction – preceding not from theoretical concepts but individual, emotional insights. “It must have been a sense of the infinite wealth of forms which led Poliakoff – who was, after all, already 47 years old – to occupy himself entirely without compromise with a simultaneously limited and inexhaustible field of artistic possibilities. We never sense doubts or a search for new shores. The constantly bubbling wellspring of his pictorial inventions demonstrates the great capacity of his conception. His works neither become frozen in geometric rigour nor do they linger in an analytical constructivism. [...] These structural qualities of his painting are directly connected with Poliakoff’s great musical talent. The guitarist with three decades of professional experience was, of course, familiar with the musical theory of classical and modern music. [...] On the picture plane of his paintings, he develops harmoniously synchronised colours into optical tonal tapestries. The structures created in this way are simultaneously complex and astonishingly simple. Constellations of forms and their variations as well as the deliberate repetition or apparent mirroring of clusters of forms cause viewers to perceive tonalities that are just as rich in tension as they are harmonious.” (Nils Ohlsen, in: Serge Poliakoff. Retrospektive, exhib. cat. Kunsthalle in Emden/ Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, Munich 2007, p. 31f.)

The “Composition abstraite” here is done in the earthy tones that characterise most of his early abstract works. In contrast to the emphatically two-dimensional visual idiom that dominated his oeuvre from the 1950s onwards, here free and gestural contours define the composition, which seems to extend in depth. White, yellow and dark brown lines as well as tonally similar planes overlap and intersect into a web concentrated towards the centre of the picture.



SERGE POLIAKOFF

SERGE POLIAKOFF

Moskau 1900 – 1969 Paris

266 COMPOSITION ABSTRAITE

1967

Öl auf Leinwand. 81 x 65 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert ‚SERGE POLIAKOFF‘. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert ‚SERGE POLIAKOFF 1967‘.
– Zum Teil mit geringfügigem Craquelé. Winziger Farbausbruch Mitte links. Ansonsten in sehr schöner farbfrischer Erhaltung.

A. Poliakoff 67-128

Mit einer Foto-Expertise von Alexis Poliakoff, Carteret, vom 22.7.1994 (in Kopie)

Oil on canvas. 81 x 65 cm. Framed. Signed 'SERGE POLIAKOFF' in black lower left. Signed and dated 'SERGE POLIAKOFF 1967' verso on canvas. – Partially with minor craquelure. Minute colour loss left of centre. Otherwise in very fine condition with vibrant colours.

A. Poliakoff 67-128

With a photo-certificate by Alexis Poliakoff, Carteret, dated 22.7.1994 (copy)

Provenienz *Provenance*

Galleria Lorenzelli, Bergamo (1970);
Galerie Française, München; Privatbesitz
Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Bergamo 1970 (Galleria Lorenzelli), Serge Poliakoff, Kat. Nr. 52 (rückseitiges Etikett und Galeriestempel)

€ 120 000 – 150 000

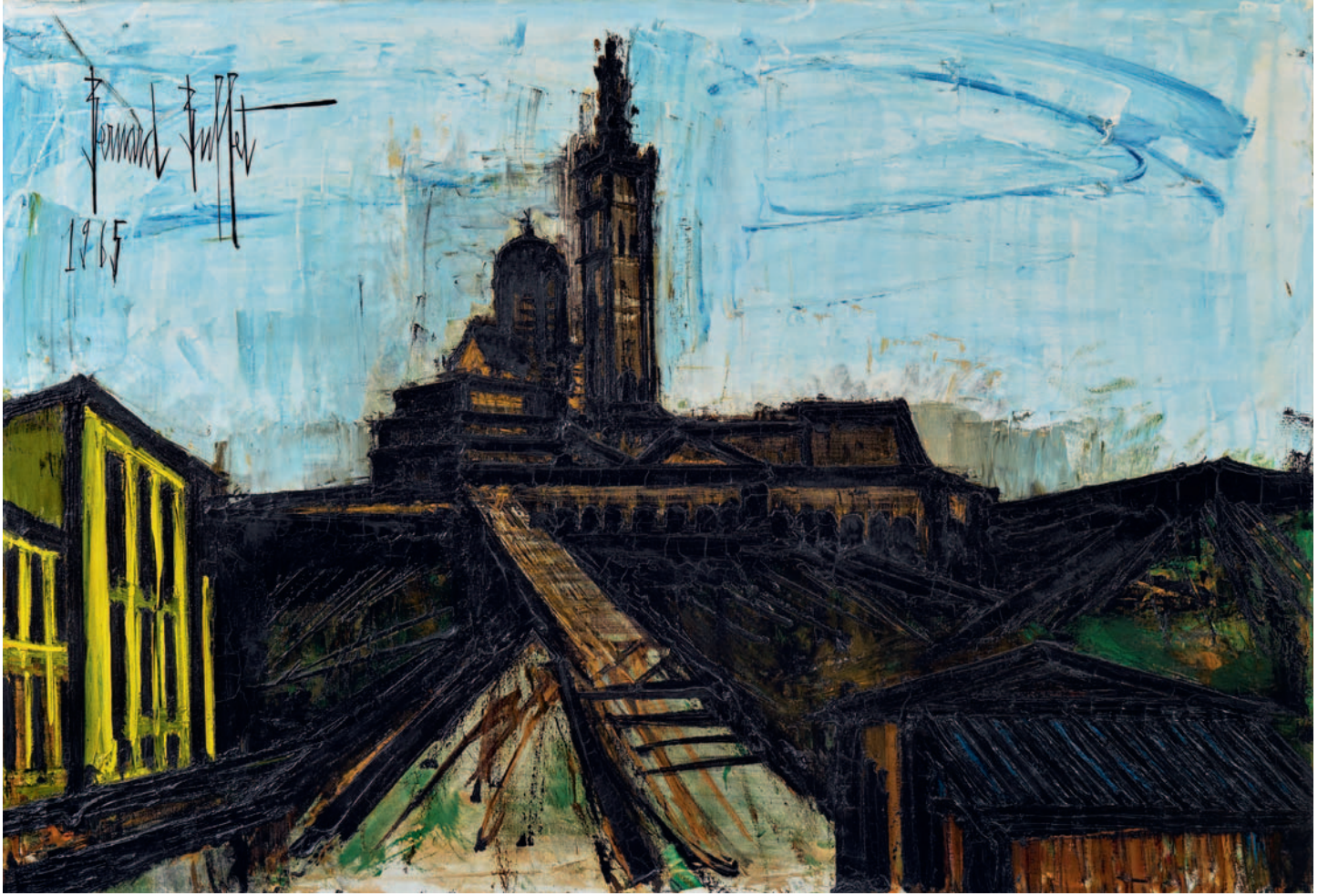
Im Verlauf seines Spätwerkes finden sich inmitten der charakteristischen, aus Formen gebauten Kompositionen Serge Poliakoffs immer wieder einzelne Werke von geradezu monochromatischer, sphärischer Qualität, die eine meditative Wirkung ausstrahlen. Eines davon ist das hier angebotene Gemälde, das sich aus dem malerischen Schaffen um das Jahr 1967 herum prägnant abhebt. Der Künstler variiert in dieser Zeit hauptsächlich Kompositionen mit scharfkantigen, deutlich voneinander abgegrenzten Formen in komplementären Farbkontrasten von Blau, Rot und Gelb. Diese Arbeit ist dagegen von kompositioneller Stille und Harmonie geprägt, mit ihrer Konzentration auf die Eigenwertigkeit der Farbe ist sie beredter Ausdruck des koloristischen Talentes von Poliakoff. Die weich ineinander fließenden lichten Blautöne sind in lebendigem Pinselduktus ausgeführt, die Farben und angedeuteten Formen changieren in einem freien Gefüge. Der satte Farbauftrag leuchtet, ist aber zugleich kreidig matt und von körnig strukturierter Oberfläche.

„Poliakoff zeichnet sich durch ein außergewöhnliches Farbempfinden aus und durch die Gabe, Materie, Licht, Form und Farbe vibrierend verschmelzen zu lassen. Durch das mehr oder weniger starke Durchscheinen der chromatischen Unterschichten erhält jede Farbform atmosphärische Qualität, eine innere Resonanz und eine vibrierende Präsenz.“ (Annette Gautherie-Kampka, in: Serge Poliakoff. Im Reich der Farbe, Ausst. Kat. Galerie Française, München 2000, S. 11).

Over the course of Serge Poliakoff's late work – and in the midst of his characteristic compositions built up out of forms – we repeatedly find individual works which possess a veritably monochrome, spherical quality and exude a meditative effect. These include the painting offered here, which succinctly sets itself apart from the other works painted around 1967. During this period, the artist primarily created variations on compositions featuring sharp-edged, clearly delineated forms in complementary colour contrasts of blue, red and yellow. This work, on the other hand, is defined by compositional tranquillity and harmony and, with its concentration on the independent value of colour, it is an eloquent expression of Poliakoff's talent as a colourist. The luminous tones of blue softly merge together and have been applied with vigorous brushstrokes; the colours and the suggested forms shimmer within an open framework. The saturated colour glows, but it is simultaneously matt and chalky, and its surface has a grainy texture.

“Poliakoff is distinguished by his exceptional sense of colour and his talent for causing material, light, form and colour to vibrantly merge together. Through the greater or lesser extent to which the underlying chromatic layers shine through, each coloured form is provided with an atmospheric quality, an inner resonance and a vibrant presence.” (Annette Gautherie-Kampka, in: Serge Poliakoff. Im Reich der Farbe, exhib. cat. Galerie Française, München 2000, p. 11).





BERNARD BUFFET

Paris 1928 – 1999 Tourtour/Südfrankreich

267 MARSEILLE, NOTRE DAME DE LA GARDE

1965

Öl auf Leinwand. 89,4 x 130,3 cm. Gerahmt. Oben links schwarz signiert und datiert ‚Bernard Buffet‘ und rückseitig mit schwarzem Stift betitelt ‚Marseille N°de la Garde‘. – Mit dem runden Stempel „DAVID ET GARNIER“ versehen. – Partiiell mit Craquelé und kleinen Retuschen in der pastosen Partie mittig der linken Bildhälfte.

Mit einer Foto-Expertise von Maurice Garnier, Paris, vom 25. März 2000

Oil on canvas. 89.4 x 130.3 cm. Framed. Signed and dated 'Bernard Buffet' upper left and titled 'Marseille N°de la Garde' in black pen verso. – Round stamp "DAVID ET GARNIER": – Partially with craquelure and minor retouches in the pastose area in the centre of the left half of the picture.

With a photo-certificate by Maurice Garnier, Paris, dated 25 March 2000

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Israel; Privatsammlung Frankreich

€ 80 000 – 100 000

Bernard Buffet gehört zu den bekanntesten und erfolgreichsten Malern des 20. Jahrhunderts. Hart gesetzte schwarze Konturlinien und eine kühle Farbigeit prägen seine unverwechselbare Bildsprache. Außergewöhnlich ist die Monumentalität und Wucht, mit der der Künstler in dem hier angebotenen großformatigen Gemälde die Kirche Notre Dame de la Garde porträtiert, die als Wahrzeichen über der Stadt Marseille thront. Er baut die Szenerie aus wenigen breiten Pinselbahnen und mit extrem pastosem Farbauftrag auf, was dem Werk eine stark haptische und abstrahierende Qualität verleiht.

Wie ein schwarzes Gebirge stellt Buffet die Anhöhe „La Garde“ dar, auf dessen Scheitelpunkt sich dunkel die typische Silhouette von Glocken- und Vierungsturm der Kirche erhebt. Der Blick des Betrachters wird von der diagonal ins Bild gesetzten Treppe hinaufgeleitet, die wie eine Rampe zielgerichtet dem Bau entgegenstrebt. Zugleich beansprucht jedoch das zitronengelbe, von dem Künstler an den linken Bildrand gesetzte Gebäude die gleiche Aufmerksamkeit wie der Kirchenbau selbst. Die lichte Wallfahrtskirche, „La Bonne Mère“ im Volksmund genannt, die alljährlich von einer Vielzahl von Gläubigen besucht wird, verwandelt sich in Buffets Sicht zu einem fernen Ziel, zu dessen Erreichen der Besucher eine mystisch verfremdete, schattenhafte Stadtlandschaft zu durchqueren hat.

Bernard Buffet was among the best-known and most successful painters of the 20th century. Hard-set black contour lines and a cool tonality define his unmistakable visual idiom. The monumentality and force with which the artist has portrayed the church of Notre Dame de la Garde, which rises above the city of Marseille as its defining landmark, in the large-format painting offered here is extraordinary. Building the scene up out of just a few broad swathes of the brush, with the paint applied extremely thickly, he invests the work with a strongly haptic and abstracted quality.

Buffet depicts the slope of "La Garde" like a black mountain chain with the characteristic silhouette of the church's bell and crossing towers rising up darkly from its peak. The stairs inserted diagonally into the picture lead the viewers' gaze upward: like a ramp, they resolutely push ahead towards the building. At the same time, however, the lemon-yellow building the artist has placed at the left edge of the picture demands as much attention as the church itself. In Buffet's vision the bright pilgrimage church, popularly known as "La Bonne Mère" and visited by numerous believers every year, is transformed into a far-off destination, whose visitors can reach it only by crossing through a mystically alienated, shadow-like cityscape.

PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

268 TÊTE D'HOMME (LE 14 AOÛT 1969)

1969

Tuschfederzeichnung auf bräunlichem Karton. 23 x 17,5 cm. Unter Glas gerahmt. Oben links datiert ‚le 14.8.69‘, darunter mit Bleistift signiert ‚Picasso‘. Rückseitig formatfüllend das gezeichnete Datum. – Der vorderseitig gleichmäßig gebräunte Karton in den linken Ecken jeweils mit schwachen oberflächlichen Stauch- und Falts Spuren, die rechten Ecken minimal bestoßen. Insgesamt in guter Erhaltung.

Zervos Vol. 31, 377 mit Abb. S. 109

Pen and ink drawing on brownish card. 23 x 17.5 cm. Framed under glass. Dated 'le 14.8.69' upper left, signed 'Picasso' in pencil below. On the verso, filling the format, the drawn date. – Minor superficial traces of compression and folding on the recto of the evenly browned card in the left corners, the right corners minimally bumped. Overall in fine condition.

Provenienz Provenance

Privatbesitz Nordrhein-Westfalen; Lempertz Auktion 822, Moderne Kunst, International Auctioneers, 4. Juni 2002, Los 12; Rheinische Privatsammlung

Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf 1980 (11. Westdeutsche Kunstmesse) (mit rückseitigem Rahmungs-aufkleber)

€ 45 000 – 50 000

Von Picasso gibt es aus diesen späten Jahren eine Fülle von Porträts, am bekanntesten sind seine „Portraits Imaginaires“, teils humoristische, teils grotesk überzeichnete Darstellungen und Interpretationen menschlicher Physiognomie und ihres Ausdrucks. Ausgestattet mit dem reichen Zierwerk historischer Kostüme, werden Glanz und Grandeur eines vorrevolutionären Zeitalters beschworen. Etwas anders geartet und weniger heftig erscheint das hier vorliegende Porträt eines bartlosen Mannes aus dem 18. oder frühen 19. Jahrhundert handeln könnte... die Rückseite des Porträts wiederholt das Tagesdatum in zusätzlicher, formatfüllender Zeichnung von ausgesprochener Zierlichkeit. Picasso spielt mit zeichnerischen Elementen wie beiläufig, zum immerwährenden Vergnügen des Betrachters und Kunstliebhabers.

There is a host of portraits by Picasso from these late years; the best-known of them are his "portraits imaginaires"; sometimes humorous, sometimes grotesque, exaggerated presentations and interpretations of human physiognomy and its expression. Embellished with a plethora of decorative elements citing historical costumes, they conjure up the magnificence and grandeur of a pre-revolutionary era. This portrait of a bearded man facing the viewer seems to be in a different and much less exaggerated style. Picasso includes the date, something that accompanies and documents the artist's intense, almost serial production in these years. Though sketched with just a few angular lines the gaze that meets us from this striking head is both alert and intelligent, the mouth is resolute and narrow, on his forehead the bushy brows are raised in a concentrated manner. A loose shirt open at the neck presents him as both virile yet unpretentious. The associations remain open as to whether he might not be a type from the 18th or early 19th century... the backside of the drawing repeats the date, filling the format, with graceful delicacy. Picasso delights in playing with artistic elements and almost casually manages to provide for the perpetual amusement of the observer and connoisseur.



Verso

6148.69.

42210



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

269 PORTRAIT DE JEUNE FILLE, D'APRÈS CRANACH LE JEUNE. II

1958

Original-Farblinolschnitt auf festem Velin mit Wasserzeichen „ARCHES“. 65 x 53,2/53,7 cm (76,1 x 57,2 cm). Unter Glas gerahmt. Mit blauer Kreide signiert und mit Bleistift nummeriert. Exemplar 12/50. Herausgegeben von Galerie Louise Leiris, Paris 1958. – Im ehemaligen Passepartout-Ausschnitt schwach gebräunt. Leichte horizontale Knickfalte.

Bloch 859; Geiser/Baer 1053 C.a.

Colour linoleum cut on firm wove paper with watermark "ARCHES": 65 x 53.2/53.7 cm (76.1 x 57.2 cm). Framed under glass. Signed in blue chalk and numbered in pencil. Proof 12/50. Published by Galerie Louise Leiris, Paris 1958. – Slightly browned in former mat opening. Weak horizontal fold.

Provenienz *Provenance*

Hauswedell & Nolte, Hamburg, Auktion 315
Moderne Kunst, 1.12.1995, Los 545;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 350 000 – 450 000

Das großformatige „Portrait de jeune fille, d'après Cranach le Jeune“ ist der bedeutendste und gefragteste farbige Linolschnitt Pablo Picassos.

Picasso beginnt in den 1950er Jahren, sich mit der für ihn neuen Technik des Linoldruckes zu beschäftigen. Innerhalb seines graphischen Oeuvres nehmen die Linolschnitte letztendlich nur einen relativ kleinen Teil ein, doch die zwischen 1958 und 1963 in Zusammenarbeit mit dem Drucker Hidalgo Arnéra entstehenden Arbeiten dieser Technik zählen zu seinen hervorragendsten und technisch anspruchsvollsten graphischen Werken.

„Picassos Beschäftigung mit dem Linolschnitt ist zweifellos dem Wunsche des Künstlers zu verdanken, der Farbe im graphischen Schaffen einmal eine besondere Rolle zuzuweisen; denn bisher kam ihr – auch in der Lithographie – nur eine untergeordnete Bedeutung zu. Es ging Picasso, als er das Holzeisen zur Hand nahm, weniger um die Entdeckung einer neuen Gegenstands- und Formenwelt als um die Erprobung ihm dienstbarer Gestalten an unbekanntem technischen Möglichkeiten. Wie stets, wenn er einen solchen Versuch unternahm – sei es in Plastik, Litho, Keramik oder Aquatinta -, gelangte er auch in diesem Falle zu Ergebnissen, die mit nichts Vorhandenem vergleichbar sind, außer mit früheren Schöpfungen von Picasso selbst. [...] Obwohl er früher nur ausnahmsweise Holzschnitte angefertigt hat, findet er sich in dem mit raschem Entschluß betretenen Neuland bald zurecht und behandelt den sich leicht fügenden Werkstoff nach Gesetzen, denen er eine sehr großzügige Auslegung gibt. Linienhafte und flächige, malerische und dekorative Systeme kommen zur Anwendung und stehen in Wechselwirkung mit der Benutzung mehrerer, einzelnen Farben zugeordneter Platten oder – weit häufiger – der mehrfachen Verwendung derselben, zuständig veränderten Platte.“ (Wilhelm Boeck, in: Pablo Picasso. Linolschnitte, Neuauflage, Stuttgart 1988, S. V-VI).

In den 1950er Jahren lässt sich der Künstler vielfach von bedeutenden Werken alter Meister wie Cranach, Velásquez und Delacroix inspirieren. Für das Motiv dieses Linolschnitts nimmt er Bezug auf ein Werk von Lucas Cranach d.J., das 1564 entstandene „Weibliche Bildnis“, welches sich im Kunsthistorischen Museum Wien befindet (s. Vergleichsabb.). Picasso wird durch eine Fotopostkarte, die ihm sein Händler Daniel-Henry Kahnweiler zusendet, auf das Bildnis aufmerksam. Das Nebeneinander von abstrakter Flächigkeit und feinem ornamentalem Detail dieses Porträts dürften ihn ebenso gereizt haben wie die ausdrucksstarken Konturen von Schattenwurf und Vorhangmotiv des Hintergrundes.

Picasso setzt das Motiv sehr frei in einer kubistischen, stark rhythmisierten Bildauffassung um und schafft damit ein druckgraphisches Meisterwerk. Weit ausschwingende, miteinander korrespondierende Formen, filigran ausgearbeitete Details und monolithische Farbflächen bilden ein Zusammenspiel von größter Ausgewogenheit. Die charakteristischen Linienzüge des schwungvoll geführten Holzeisens und die fünf übereinander gedruckten Farbplatten mit sich teils überlagernden Partien begründen die nahezu malerische Qualität des Werkes.



The large-format "Portrait de jeune fille, d'après Cranach le jeune" is Pablo Picasso's most important and most sought-after colour linocut.

In the 1950s Picasso began to occupy himself with the linocut technique, which was new to him. Linocuts would ultimately make up only a relatively small part of his printmaking oeuvre, however, the works he created with this technique between 1958 and 1963, in collaboration with the printer Hidalgo Arnéra, are among his most outstanding and technically demanding prints.

"Picasso's preoccupation with the linocut was indubitably the result of the artist's wish to, for once, assign a special role to colour in his work as a printmaker, because it had previously been granted only secondary significance – even in his lithography. When Picasso reached for the gouge, he was less interested in discovering a new world of subjects and forms than in using unfamiliar technical possibilities to assess formations that had been of use to him. In this case – as always when undertaking experiments of this kind, whether in sculpture, lithography, ceramics or aquatint – he arrived at results which cannot be compared to anything that had existed before, except for earlier creations of Picasso himself. [...] Although he had previously only occasionally produced woodcuts, he quickly found his bearings after entering this new realm on the basis of a sudden resolution, and he dealt with this readily adaptable medium according to laws which he interpreted in a very liberal manner. Line- and shape-based, painterly and decorative systems are utilised and exist in interaction with the use of colours assigned to multiple printing plates or, much more frequently, a single plate used repeatedly in altered states." (Wilhelm Boeck, in: Pablo Picasso. Linolschnitte, reprint, Stuttgart 1988, pp. V-VI.)

In the 1950s the artist often drew inspiration from important works by Old Masters, such as Cranach, Velázquez and Delacroix. He based this linocut's motif on a work by Lucas Cranach the Younger: his "Weibliches Bildnis" of 1564, which is to be found in Vienna's Kunsthistorisches Museum (see comparative illus.). Picasso's attention was drawn to this portrait through a picture postcard sent to him by his dealer Daniel-Henry Kahnweiler. He presumably found the image's juxtaposition of abstract two-dimensionality and fine ornamental detail just as fascinating as its highly expressive contours in the cast shadow and in the curtain motif of the background.

Picasso was very free in transposing the motif into a Cubist and strongly rhythmic pictorial concept and, in this way, he created a masterpiece of printmaking. Forms swing out and correspond with one another, details are developed meticulously and monolithic areas of colour establish an interplay of extreme equilibrium. The characteristic lines inserted with the energetically handled gouge and the five coloured plates printed on top of one another – with their colours superimposed in some passages – provide the foundation for the work's almost painterly quality.



Lucas Cranach d. J., Weibliches Bildnis, 1564, Öl auf Lindenholz. Wien, Kunsthistorisches Museum
Aus: Werner Schade, Die Malerfamilie Cranach, Wien/München 1974, S. 239

Mehrwertsteuer VAT

Umsatzsteuer-Identifikationsnummer des Kunsthaus Lempertz KG:
DE 279 519 593. VAT No.
Amtsgericht Köln HRA 1263.

Export Export

Von der Mehrwertsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in anderen EU-Mitgliedsstaaten. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Gegenstände selber in Drittländer mit, wird ihnen die MwSt. erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen.

Ausfuhr aus der EU:

Bei Ausfuhr aus der EU sind das Europäische Kulturgüterschutzabkommen von 1993 und die UNESCO-Konvention von 1970 zu beachten. Bei Kunstwerken, die älter als 50 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 150.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 30.000 Euro
- Skulpturen ab 50.000 Euro
- Antiquitäten ab 50.000 Euro

Ausfuhr innerhalb der EU:

Seit 6.8.2016 gilt das neue deutsche Kulturgutschutzgesetz für Exporte auch in ein anderes EU-Land. Bei Kunstwerken, die älter als 75 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 300.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 100.000 Euro
- Skulpturen ab 100.000 Euro
- Antiquitäten ab 100.000 Euro

Die Ausfuhrgenehmigung wird durch Lempertz beim Landeskultusministerium NRW beantragt und wird in der Regel binnen 10 Tagen erteilt. Bei Fragen wenden Sie sich bitte an: legal@lempertz.com

Mit einem † gekennzeichnete Objekte wurden unter Verwendung von Materialien hergestellt, für die beim Export in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes eine Genehmigung nach CITES erforderlich ist. Wir machen darauf aufmerksam, dass eine Genehmigung im Regelfall nicht erteilt wird.

Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT-ID no. Persons who have bought an item at auction and export it as personal luggage to any third country will be refunded the VAT as soon as the form certifying the exportation and the exporter's identity has been returned to the auctioneer. Our staff will be glad to advise you on the export formalities.

Exports to non-EU countries:

Export to countries outside the European Community are subject to the restrictions of the European Agreement for the Protection of Cultural Heritage from 1993 and the UNESCO convention from 1970. Art works older than 50 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:

- *paintings worth more than 150,000 euros*
- *watercolours, gouaches and pastel drawings more than 30,000 euros*
- *sculptures more than 50,000 euros*
- *antiques more than 50,000 euros*

Export within the EU:

As of 6.8.2016, exports within the EU are subject to the German law for the protection of cultural goods. Art works older than 75 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:

- *paintings worth more than 300,000 euros*
- *watercolours, gouaches, and pastels more than 100,000 euros*
- *sculptures more than 100,000 euros,*
- *antiques more than 100,000 euros*

Lempertz applies for the export licenses from the North-Rhine Westphalian State Ministry of Culture which are usually granted within 10 days.

If you have any questions, please feel free to contact: legal@lempertz.com

Objects marked † are made using materials which require a CITES licence for export outside of EU contract territory. We would like to inform you that such licences are usually not granted.

Symbole Symbols

^N Differenzbesteuerung zuzüglich Einfuhrumsatzsteuer.

^R Regelbesteuert, siehe § 9 der Versteigerungsbedingungen.

^N Margin scheme plus additional import tax.

^R Normal regime, please see § 9 of the Conditions of Sale.

Signaturen und Marken Signatures and marks

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers oder des Herstellers. Bilder ohne Signatur oder Monogramm können nicht sicher zugeschrieben werden. – Provenienzangaben beruhen meist auf Angaben der Einlieferer.

Signatures have been conscientiously noted. They are additions by the artists or makers in their own hand. Paintings without signature or monogram cannot be attributed definitely. – Information regarding provenance is mostly supplied by the consigner.

Erhaltungszustand Condition

Ins Gewicht fallende Schäden werden vermerkt. Farbabbildungen können vom Original abweichen.

Damage of any consequence is noted. It is possible that colour illustrations deviate from the original.

Experten Experts

Dr. Ulrike Ittershagen T +49.221.925729-48

ittershagen@lempertz.com

Hanne Führer-Breuer M.A. T +49.221.925729-27

fuehrer-breuer@lempertz.com

Dr. Klaus Lange T +49.221.925729-31

lange@lempertz.com

Ansgar Lorenz M.A. T +49.221.925729-95

lorenz@lempertz.com

Nina Beyer M.A.

beyer@lempertz.com

modern@lempertz.com

Photographie Photography

Sasa Fuis Photographie, Köln

Übersetzung Translation

Michael Wetzel, Berlin

Lisa Goost, Köln

Jeremy Gaines, Frankfurt

Druck Print

Kopp Druck und Medienservice, Köln

Lage und Anfahrt Location and Contact

Zu Lempertz finden Sie unter www.lempertz.com, gehen Sie auf Kontakt und dann auf Standorte; Anlieferung: Kronengasse 1; Wir empfehlen das neue Parkhaus Cäcilienstraße 32. U-Bahn Station Neumarkt (Linien 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)

Directions to Lempertz can be found on www.lempertz.com under locations/contact. We recommend parking at Cäcilienstrasse 32.

Consignments: Kronengasse 1

Underground station Neumarkt (Lines 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)

Versteigerungsbedingungen

1. Die Kunsthaus Lempertz KG (im Nachfolgenden Lempertz) versteigert öffentlich im Sinne des § 383 Abs. 3 Satz 1 HGB als Kommissionär für Rechnung der Einlieferer, die unbenannt bleiben. Im Verhältnis zu Abfassungen der Versteigerungsbedingungen in anderen Sprachen ist die deutsche Fassung maßgeblich.

2. Lempertz behält sich das Recht vor, Nummern des Kataloges zu vereinen, zu trennen und, wenn ein besonderer Grund vorliegt, außerhalb der Reihenfolge anzubieten oder zurückzuziehen.

3. Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Objekte können im Rahmen der Vorbesichtigung geprüft und besichtigt werden. Die Katalogangaben und entsprechende Angaben der Internetpräsentation, die nach bestem Wissen und Gewissen erstellt wurden, werden nicht Bestandteil der vertraglich vereinbarten Beschaffenheit. Sie beruhen auf dem zum Zeitpunkt der Katalogbearbeitung herrschenden Stand der Wissenschaft. Sie sind keine Garantien im Rechtsinne und dienen ausschließlich der Information. Gleiches gilt für Zustandsberichte und andere Auskünfte in mündlicher oder schriftlicher Form. Zertifikate oder Bestätigungen der Künstler, ihrer Nachlässe oder der jeweils maßgeblichen Experten sind nur dann Vertragsgegenstand, wenn sie im Katalogtext ausdrücklich erwähnt werden. Der Erhaltungszustand wird im Katalog nicht durchgängig erwähnt, so dass fehlende Angaben ebenfalls keine Beschaffenheitsvereinbarung begründen. Die Objekte sind gebraucht. Alle Objekte werden in dem Erhaltungszustand veräußert, in dem sie sich bei Erteilung des Zuschlages befinden.

4. Ansprüche wegen Gewährleistung sind ausgeschlossen. Lempertz verpflichtet sich jedoch bei Abweichungen von den Katalogangaben, welche den Wert oder die Tauglichkeit aufheben oder nicht unerheblich mindern, und welche innerhalb eines Jahres nach Übergabe in begründeter Weise vorgetragen werden, seine Rechte gegenüber dem Einlieferer gerichtlich geltend zu machen. Maßgeblich ist der Katalogtext in deutscher Sprache. Im Falle einer erfolgreichen Inanspruchnahme des Einlieferers erstattet Lempertz dem Erwerber ausschließlich den gesamten Kaufpreis. Darüber hinaus verpflichtet sich Lempertz für die Dauer von drei Jahren bei erwiesener Unechtheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird.

5. Ansprüche auf Schadensersatz aufgrund eines Mangels, eines Verlustes oder einer Beschädigung des versteigerten Objektes, gleich aus welchem Rechtsgrund, oder wegen Abweichungen von Katalogangaben oder anderweitig erteilten Auskünften und wegen Verletzung von Sorgfaltspflichten nach §§ 41 ff. KGSG sind ausgeschlossen, sofern Lempertz nicht vorsätzlich oder grob fahrlässig gehandelt oder vertragswesentliche Pflichten verletzt hat; die Haftung für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt. Im Übrigen gilt Ziffer 4.

6. Abgabe von Geboten. Lempertz behält sich die Zulassung zur Auktion vor und kann diese insbesondere von der erfolgreichen Identifizierung im Sinne von § 1 Abs. 3 des GWG abhängig machen. **Gebote in Anwesenheit:** Der Bieter erhält gegen Vorlage seines Lichtbildausweises eine Bieternummer. Ist der Bieter Lempertz nicht bekannt, hat die Anmeldung 24 Stunden vor Beginn der Auktion schriftlich und unter Vorlage einer aktuellen Bankreferenz zu erfolgen. **Gebote in Abwesenheit:** Gebote können auch schriftlich, telefonisch oder über das Internet abgegeben werden. Aufträge für Gebote in Abwesenheit müssen Lempertz zur ordnungsgemäßen Bearbeitung 24 Stunden vor der Auktion vorliegen. Das Objekt ist in dem Auftrag mit seiner Losnummer und der Objektbezeichnung zu benennen. Bei Unklarheiten gilt die angegebene Losnummer. Der Auftrag ist vom Auftraggeber zu unterzeichnen. Die Bestimmungen über Widerrufs- und Rückgaberecht bei Fernabsatzverträgen (§ 312b-d BGB) finden keine Anwendung. **Telefongebote:** Für das Zustandekommen und die Aufrechterhaltung der Verbindung kann nicht eingestanden werden. Mit Abgabe des Auftrages erklärt sich der Bieter damit einverstanden, dass der Bietvorgang aufgezeichnet werden kann. **Gebote über das Internet:** Sie werden von Lempertz nur angenommen, wenn der Bieter sich zuvor über das Internetportal registriert hat. Die Gebote werden von Lempertz wie schriftlich abgegebene Gebote behandelt.

7. Durchführung der Auktion: Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Versteigerer kann sich den Zuschlag vorbehalten oder verweigern, wenn ein besonderer Grund vorliegt, insbesondere wenn der Bieter nicht im Sinne von § 1 Abs. 3 GWG erfolgreich identifiziert werden kann. Wenn mehrere Personen zugleich dasselbe Gebot abgeben und nach dreimaligem Aufruf kein höheres Gebot erfolgt, entscheidet das Los. Der Versteigerer kann den erteilten Zuschlag zurücknehmen und die Sache erneut ausbieten, wenn irrtümlich ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot übersehen und dies vom Bieter sofort beanstandet worden ist oder sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen. Schriftliche Gebote werden von Lempertz nur in dem Umfang ausgeschöpft, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten. Der Versteigerer kann für den Einlieferer bis zum vereinbarten Limit bieten, ohne dies anzuzeigen und unabhängig davon, ob andere Gebote abgegeben werden. Wenn trotz abgege-

benen Gebots kein Zuschlag erteilt worden ist, haftet der Versteigerer dem Bieter nur bei Vorsatz oder grober Fahrlässigkeit. Weitere Informationen erhalten Sie in unserer Datenschutzerklärung unter www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Mit Zuschlag kommt der Vertrag zwischen Versteigerer und Bieter zustande (§ 156 S. 1 BGB). Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme. Sofern ein Zuschlag unter Vorbehalt erteilt wurde, ist der Bieter an sein Gebot bis vier Wochen nach der Auktion gebunden, wenn er nicht unverzüglich nach Erteilung des Zuschlages von dem Vorbehaltszuschlag zurücktritt. Mit der Erteilung des Zuschlages gehen Besitz und Gefahr an der versteigerten Sache unmittelbar auf den Bieter/Ersteigerer über, das Eigentum erst bei vollständigem Zahlungseingang.

9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 24 % zuzüglich 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 400.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 20 % (Differenzbesteuerung).

Bei differenzbesteuerten Objekten, die mit N gekennzeichnet sind, wird zusätzlich die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 7 % berechnet.

Für Katalogpositionen, die mit R gekennzeichnet sind, wird die gesetzliche Umsatzsteuer von 19 % auf den Zuschlagspreis + Aufgeld berechnet (Regelbesteuerung).

Von der Umsatzsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in EU-Mitgliedsstaaten. Für Originalkunstwerke, deren Urheber noch leben oder vor weniger als 70 Jahren (§ 64 UrhG) verstorben sind, wird zur Abgeltung des gemäß § 26 UrhG zu entrichtenden Folgerechts eine Gebühr in Höhe von 1,8 % auf den Hammerpreis erhoben. Die Gebühr beträgt maximal € 12.500. Bei Zahlungen in bar über einem Betrag von EUR 10.000,00 ist Lempertz gemäß § 3 des GWG verpflichtet, die Kopie eines Lichtbildausweises des Käufers zu erstellen. Dies gilt auch, wenn eine Barzahlung für mehrere Rechnungen die Höhe von EUR 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Objekte selber in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während und unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzüglich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen. Zahlungen sind in Euro zu tätigen. Der Antrag auf Umschreibung einer Rechnung auf einen anderen Kunden als den Bieter muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Lempertz behält sich die Durchführung der Umschreibung vor. Die Umschreibung erfolgt unter Vorbehalt der erfolgreichen Identifizierung (§ 1 Abs. 3 GWG) des Bieters und derjenigen Person, auf die die Umschreibung der Rechnung erfolgt. Rechnungen werden nur an diejenigen Personen ausgestellt, die die Rechnung tatsächlich begleichen.

11. Bei Zahlungsverzug werden 1 % Zinsen auf den Bruttobetrag pro Monat berechnet. Lempertz kann bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages oder nach Fristsetzung Schadensersatz statt der Leistung verlangen. Der Schadensersatz kann in diesem Falle auch so berechnet werden, dass die Sache nochmals versteigert wird und der säumige Ersteigerer für einen Mindererlös gegenüber der vorangegangenen Versteigerung und für die Kosten der wiederholten Versteigerung einschließlich des Aufgeldes einzustehen hat.

12. Die Ersteigerer sind verpflichtet, ihre Erwerbung sofort nach der Auktion in Empfang zu nehmen. Lempertz haftet für versteigerte Objekte nur für Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit. Ersteigerte Objekte werden erst nach vollständigem Zahlungseingang ausgeliefert. Eine Versendung erfolgt ausnahmslos auf Kosten und Gefahr des Ersteigerers. Lempertz ist berechtigt, nicht abgeholte Objekte vier Wochen nach der Auktion im Namen und auf Rechnung des Ersteigerers bei einem Spediteur einlagern und versichern zu lassen. Bei einer Selbsteinlagerung durch Lempertz werden 1 % p.a. des Zuschlagspreises für Versicherungs- und Lagerkosten berechnet.

13. Erfüllungsort und Gerichtsstand, sofern er vereinbart werden kann, ist Köln. Es gilt deutsches Recht; Das Kulturgutschutzgesetz wird angewandt. Das UN-Übereinkommen über Verträge des internationalen Warenkaufs (CISG) findet keine Anwendung. Sollte eine der Bestimmungen ganz oder teilweise unwirksam sein, so bleibt die Gültigkeit der übrigen davon unberührt. Es wird auf die Datenschutzerklärung auf unserer Webpräsenz hingewiesen.

Henrik Hanstein,
öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator

Conditions of sale

1. The art auction house, Kunsthaus Lempertz KG (henceforth referred to as Lempertz), conducts public auctions in terms of § 383 paragraph 3 sentence 1 of the Commercial Code as commissioning agent on behalf of the accounts of submitters, who remain anonymous. With regard to its auctioneering terms and conditions drawn up in other languages, the German version remains the official one.

2. The auctioneer reserves the right to divide or combine any catalogue lots or, if it has special reason to do so, to offer any lot for sale in an order different from that given in the catalogue or to withdraw any lot from the sale.

3. All lots put up for sale may be viewed and inspected prior to the auction. The catalogue specifications and related specifications appearing on the internet, which have both been compiled in good conscience, do not form part of the contractually agreed conditions. These specifications have been derived from the status of the information available at the time of compiling the catalogue. They do not serve as a guarantee in legal terms and their purpose is purely in the information they provide. The same applies to any reports on an item's condition or any other information, either in oral or written form. Certificates or certifications from artists, their estates or experts relevant to each case only form a contractual part of the agreement if they are specifically mentioned in the catalogue text. The state of the item is generally not mentioned in the catalogue. Likewise missing specifications do not constitute an agreement on quality. All items are used goods.

4. Warranty claims are excluded. In the event of variances from the catalogue descriptions, which result in negation or substantial diminution of value or suitability, and which are reported with due justification within one year after handover, Lempertz nevertheless undertakes to pursue its rights against the seller through the courts; in the event of a successful claim against the seller, Lempertz will reimburse the buyer only the total purchase price paid. Over and above this, Lempertz undertakes to reimburse its commission within a given period of three years after the date of the sale if the object in question proves not to be authentic.

5. Claims for compensation as the result of a fault or defect in the object auctioned or damage to it or its loss, regardless of the legal grounds, or as the result of variances from the catalogue description or statements made elsewhere due to violation of due diligence according to §§ 41 ff. KGSG are excluded unless Lempertz acted with wilful intent or gross negligence; the liability for bodily injury or damages caused to health or life remains unaffected. In other regards, point 4 applies.

6. Submission of bids. Lempertz reserves the right to approve bidders for the auction and especially the right to make this approval dependent upon successful identification in terms of § 1 para. 3 GWG. **Bids in attendance:** The floor bidder receives a bidding number on presentation of a photo ID. If the bidder is not known to Lempertz, registration must take place 24 hours before the auction is due to begin in writing on presentation of a current bank reference. **Bids in absentia:** Bids can also be submitted either in writing, telephonically or via the internet. The placing of bids in absentia must reach Lempertz 24 hours before the auction to ensure the proper processing thereof. The item must be mentioned in the bid placed, together with the lot number and item description. In the event of ambiguities, the listed lot number becomes applicable. The placement of a bid must be signed by the applicant. The regulations regarding revocations and the right to return the goods in the case of long distance agreements (§ 312b-d of the Civil Code) do not apply. **Telephone bids:** Establishing and maintaining a connection cannot be vouched for. In submitting a bid placement, the bidder declares that he agrees to the recording of the bidding process. **Bids via the internet:** They will only be accepted by Lempertz if the bidder registered himself on the internet website beforehand. Lempertz will treat such bids in the same way as bids in writing.

7. Carrying out the auction: The hammer will come down when no higher bids are submitted after three calls for a bid. In extenuating circumstances, the auctioneer reserves the right to bring down the hammer or he can refuse to accept a bid, especially when the bidder cannot be successfully identified in terms of § 1 para. 3 GWG. If several individuals make the same bid at the same time, and after the third call, no higher bid ensues, then the ticket becomes the deciding factor. The auctioneer can retract his acceptance of the bid and auction the item once more if a higher bid that was submitted on time, was erroneously overlooked and immediately queried by the bidder, or if any doubts regarding its acceptance arise. Written bids are only played to an absolute maximum by Lempertz if this is deemed necessary to outbid another bid. The auctioneer can bid on behalf of the submitter up to the agreed limit, without revealing this and irrespective of whether other bids are submitted.

Even if bids have been placed and the hammer has not come down, the auctioneer is only liable to the bidder in the event of premeditation or gross negligence. Further information can be found in our privacy policy at www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Once a lot has been knocked down, the successful bidder is obliged to buy it. If a bid is accepted conditionally, the bidder is bound by his bid until four weeks after the auction unless he immediately withdraws from the conditionally accepted bid. From the fall of the hammer, possession and risk pass directly to the buyer, while ownership passes to the buyer only after full payment has been received.

9. Up to a hammer price of € 400,000 a premium of 24 % calculated on the hammer price plus 19 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 20 % (plus VAT) on any amount surpassing € 400,000 (margin scheme).

On lots which are characterized by N, an additional 7 % for import tax will be charged.

On lots which are characterized by an R, the buyer shall pay the statutory VAT of 19 % on the hammer price and the buyer's premium (regular scheme).

Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT identification number. For original works of art, whose authors are either still alive or deceased for less than 70 years (§ 64 UrhG), a charge of 1.8 % on the hammer price will be levied for the droit de suite. The maximum charge is € 12,500. For payments in cash which amount to EUR 10,000.00 or more, Lempertz is obliged to make a copy of the photo ID of the buyer according to § 3 of the German Money Laundry Act (GWG). This applies also to cases in which payments in cash of EUR 10,000.00 or more are being made for more than one invoice. If a buyer exports an object to a third country personally, the VAT will be refunded, as soon as Lempertz receives the export and import papers. All invoices issued on the day of auction or soon after remain under provision.

10. Successful bidders shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Bank transfers are to be exclusively in Euros. The request for an alteration of an auction invoice to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Lempertz however reserves the right to refuse such a request if it is deemed appropriate. The transfer is subject to successful identification (§ 1 para. 3 GWG) of the bidder and of the person to whom the invoice is transferred. Invoices will only be issued to those persons actually responsible for settling the invoices.

11. In the case of payment default, Lempertz will charge 1% interest on the outstanding amount of the gross price per month.. If the buyer defaults in payment, Lempertz may at its discretion insist on performance of the purchase contract or, after allowing a period of grace, claim damages instead of performance. In the latter case, Lempertz may determine the amount of the damages by putting the lot or lots up for auction again, in which case the defaulting buyer will bear the amount of any reduction in the proceeds compared with the earlier auction, plus the cost of resale, including the premium.

12. Buyers must take charge of their purchases immediately after the auction. Once a lot has been sold, the auctioneer is liable only for wilful intent or gross negligence. Lots will not, however, be surrendered to buyers until full payment has been received. Without exception, shipment will be at the expense and risk of the buyer. Purchases which are not collected within four weeks after the auction may be stored and insured by Lempertz on behalf of the buyer and at its expense in the premises of a freight agent. If Lempertz stores such items itself, it will charge 1 % of the hammer price for insurance and storage costs.

13. As far as this can be agreed, the place of performance and jurisdiction is Cologne. German law applies; the German law for the protection of cultural goods applies; the provisions of the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG) are not applicable. Should any provision herein be wholly or partially ineffective, this will not affect the validity of the remaining provisions. Regarding the treatment of personal data, we would like to point out the data protection notice on our website.

Henrik Hanstein,
sworn public auctioneer

Conditions de vente aux enchères

1. Kunsthaus Lempertz KG (appelée Lempertz dans la suite du texte) organise des ventes aux enchères publiques d'après le paragraphe 383, alinéa 3, phrase 1 du code de commerce allemand en tant que commissionnaire pour le compte de dépositaires, dont les noms ne seront pas cités. Les conditions des ventes aux enchères ont été rédigées dans plusieurs langues, la version allemande étant la version de référence.

2. Le commissaire-priseur se réserve le droit de réunir les numéros du catalogue, de les séparer, et s'il existe une raison particulière, de les offrir ou de les retirer en-dehors de leur ordre.

3. Tous les objets mis à la vente aux enchères peuvent être examinés et contrôlés avant celle-ci. Les indications présentes dans le catalogue ainsi que dans la présentation Internet correspondante, établies en conscience et sous réserve d'erreurs ou omissions de notre part, ne constituent pas des éléments des conditions stipulées dans le contrat. Ces indications dépendent des avancées de la science au moment de l'élaboration de ce catalogue. Elles ne constituent en aucun cas des garanties juridiques et sont fournies exclusivement à titre informatif. Il en va de même pour les descriptions de l'état des objets et autres renseignements fournis de façon orale ou par écrit. Les certificats ou déclarations des artistes, de leur succession ou de tout expert compétent ne sont considérés comme des objets du contrat que s'ils sont mentionnés expressément dans le texte du catalogue. L'état de conservation d'un objet n'est pas mentionné dans son ensemble dans le catalogue, de telle sorte que des indications manquantes ne peuvent constituer une caractéristique en tant que telle. Les objets sont d'occasion. Tous les objets étant vendus dans l'état où ils se trouvent au moment de leur adjudication.

4. Revendications pour cause de garantie sont exclus. Dans le cas de dérogations par rapport aux descriptions contenues dans les catalogues susceptibles d'anéantir ou de réduire d'une manière non négligeable la valeur ou la validité d'un objet et qui sont exposées d'une manière fondée en l'espace d'un an suivant la remise de l'objet, Lempertz s'engage toutefois à faire valoir ses droits par voie judiciaire à l'encontre du déposant. Le texte du catalogue en langue allemande fait foi. Dans le cas d'une mise à contribution du déposant couronnée de succès, Lempertz ne remboursera à l'acquéreur que la totalité du prix d'achat payé. En outre, Lempertz s'engage pendant une durée de trois ans au remboursement de la provision en cas d'inauthenticité établie.

5. Toutes prétentions à dommages-intérêts résultant d'un vice, d'une perte ou d'un endommagement de l'objet vendu aux enchères, pour quelque raison juridique que ce soit ou pour cause de dérogations par rapport aux indications contenues dans le catalogue ou de renseignements fournis d'une autre manière tout comme une violation des obligations de diligence §§ 41 ff. KGSG sont exclues dans la mesure où Lempertz n'ait ni agi avec préméditation ou par négligence grossière ni enfreint à des obligations essentielles du contrat. La responsabilité pour dommages de la violation de la vie, du corps ou de la santé ne sont pas affectées. Pour le reste, l'alinéa 4 est applicable.

6. Placement des enchères. Lempertz se réserve le droit d'admission dans une de ses ventes. En particulier lorsque l'identification du candidat acheteur ne peut pas être suffisamment bien établie en vertu de l'article 3 para. 1 GWG. **Enchères en présence de l'enchérisseur** : L'enchérisseur en salle se voit attribuer un numéro d'enchérisseur sur présentation de sa carte d'identité. Si l'enchérisseur n'est pas encore connu de Lempertz, son inscription doit se faire dans les 24 heures précédant la vente aux enchères, par écrit et sur présentation de ses informations bancaires actuelles. **Enchères en l'absence de l'enchérisseur** : des enchères peuvent également être placées par écrit, par téléphone ou par le biais d'Internet. Ces procurations doivent être présentées conformément à la réglementation 24 heures avant la vente aux enchères. L'objet doit y être nommé, ainsi que son numéro de lot et sa description. En cas d'ambiguïté, seul le numéro de lot indiqué sera pris en compte. Le donneur d'ordre doit signer lui-même la procuration. Les dispositions concernant le droit de rétraction et celui de retour de l'objet dans le cadre de ventes par correspondance (§ 312b-d du code civil allemand) ne s'appliquent pas ici. **Enchères par téléphone** : l'établissement de la ligne téléphonique ainsi que son maintien ne peuvent être garantis. Lors de la remise de son ordre, l'enchérisseur accepte que le déroulement de l'enchère puisse être enregistré. **Placement d'une enchère par le biais d'Internet** : ces enchères ne seront prises en compte par Lempertz que si l'enchérisseur s'est au préalable inscrit sur le portail Internet. Ces enchères seront traitées par Lempertz de la même façon que des enchères placées par écrit.

7. Déroulement de la vente aux enchères. L'adjudication a lieu lorsque trois appels sont restés sans réponse après la dernière offre. Le commissaire-priseur peut réserver l'adjudication ou la refuser s'il indique une raison valable, en particulier lorsque le candidat acheteur ne peut pas être bien identifié en vertu de l'article 3 para. 1 GWG. Si plusieurs personnes placent simultanément une enchère identique et que personne d'autre ne place d'enchère plus haute après trois appels successifs, le hasard décidera de la personne qui remportera l'enchère. Le commissaire-priseur peut reprendre l'objet adjudiqué et le remettre en vente si une enchère supérieure placée à temps lui a échappé par erreur et que l'enchérisseur a fait une réclamation immédiate ou que des doutes existent au sujet de l'adjudication (§ 2, alinéa 4 du règlement allemand sur les

ventes aux enchères). Des enchères écrites ne seront placées par Lempertz que dans la mesure nécessaire pour dépasser une autre enchère. Le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le dépositaire que dans la limite convenue, sans afficher cette limite et indépendamment du placement ou non d'autres enchères. Si, malgré le placement d'enchères, aucune adjudication n'a lieu, le commissaire-priseur ne pourra être tenu responsable qu'en cas de faute intentionnelle ou de négligence grave. Vous trouverez de plus amples informations dans notre politique de confidentialité à l'adresse suivante www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. L'adjudication engage l'enchérisseur. Dans la mesure où une adjudication sous réserve a été prononcée, l'enchérisseur est lié à son enchère jusqu'à quatre semaines après la fin de la vente aux enchères ou après réception des informations dans le cas d'enchères par écrit, s'il ne se désiste pas immédiatement après la fin de la vente.

9. Dans le cadre de la vente aux enchères un agio de 2,4 % s'ajout au prix d'adjudication, ainsi qu'une TVA de 19 % calculée sur le agio si ce prix est inférieur à € 400.000; pour tout montant supérieur à € 400.000 la commission sera diminuée à 20 % (régime de la marge bénéficiaire).

Dans le cas des objets soumis au régime de la marge bénéficiaire et marqués par N des frais supplémentaires de 7% pour l'importation seront calculés.

Pour les position de catalogue caractérisée par R, un agio de 24% est prélevé sur le prix d'adjudication ce prix facture net (prix d'adjudication agio) est majoré de la T.V.A. légale de 7% pour les tableaux, graphiques originaux, sculptures et pièces de collection, et de 19% pour les arts décoratifs appliqués (imposition régulière).

Sont exemptées de la T.V.A., les livraisons d'exportation dans des pays tiers (en dehors de l'UE) et – en indiquant le numéro de T.V.A. intracommunautaire – aussi à destination d'entreprises dans d'autres pays membres de l'UE. Si les participants à une vente aux enchères emmènent eux-mêmes les objets achetés aux enchères dans des pays tiers, la T.V.A. leur est remboursée dès que Lempertz se trouve en possession du certificat d'exportation et d'acheteur. Pour des œuvres originales dont l'auteur est décédé lorsque le décès de l'artiste remonte à moins de 70 ans. (§ 64 UrhG) ou est encore vivant, conformément à § 26 UrhG (loi sur la propriété littéraire et artistique) concernant l'indemnisation à percevoir sur le droit de suite s'élève à 1,8% du prix adjugé. L'indemnisation ne dépassera pas un montant maximale de € 12.500. Les factures établies pendant ou directement après la vente aux enchères d'œuvres d'art doivent faire l'objet d'une vérification, sous réserve d'erreur.

10. Les adjudicataires sont tenus de payer le prix final (prix d'adjudication plus agio + T.V.A.) directement après l'adjudication à Lempertz. Les virements bancaires se font uniquement en euro. Nous n'acceptons pas les chèques. Dans le cas d'un paiement en liquide s'élevant à un montant égal à € 10.000 ou supérieur à cela, Lempertz est obligé par le § 3 de la loi concernant le blanchiment d'argent de faire une copie de la carte d'identité de l'acheteur. Ceci est valable aussi dans le cas où plusieurs factures de l'acheteur s'élèvent à un montant total de € 10.000 ou plus. Tout demandeur de réécriture d'une facture à un autre nom de client que celui de l'enchérisseur doit se faire directement après la fin de la vente aux enchères. Lempertz effectue la réalisation de cette nouvelle facture. La description est établie sous réserve d'une identification précise (§ 1 para. 3 GWG) du candidat acheteur ou d'une personne reprise sur la facture.

11. Pour tout retard de paiement, des intérêts à hauteur de 1 % du prix brut seront calculés chaque mois. En cas de retard de paiement, Lempertz peut à son choix exiger l'exécution du contrat d'achat ou, après fixation d'un délai, exiger des dommages-intérêts au lieu d'un service fourni. Les dommages-intérêts pourront dans ce cas aussi être calculés de la sorte que la chose soit vendue une nouvelle fois aux enchères et que l'acheteur défaillant réponde du revenu moindre par rapport à la vente aux enchères précédentes et des frais pour une vente aux enchères répétée, y compris l'agio.

12. Les adjudicataires sont obligés de recevoir leur acquisition directement après la vente aux enchères. Le commissaire-priseur n'est responsable des objets vendus qu'en cas de préméditation ou de négligence grossière. Les objets achetés aux enchères ne seront toutefois livrés qu'après réception du paiement intégral. L'expédition a lieu exclusivement aux frais et aux risques de l'adjudicataire. Lempertz a le droit de mettre des objets non enlevés en entrepôt et de les assurer au nom et pour le compte de l'adjudicataire chez un commissionnaire de transport quatre semaines après la vente aux enchères. En cas de mise en entrepôt par Lempertz même, 1% du prix d'adjudication sera facturé par an pour les frais d'assurance et d'entreposage.

13. Le lieu d'exécution et le domicile de compétence – s'il peut être convenu – est Cologne. Le droit allemand est applicable. La loi pour la protection des biens culturels est applicable. Les prescriptions du CISG ne sont pas applicables. Au cas où l'une des clauses serait entièrement ou partiellement inefficace, la validité des dispositions restantes en demeure in affectée. En ce qui concerne la protection des données, nous nous référons à notre site web.

Henrik Hanstein,
commissaire-priseur désigné et assermenté

Filialen *Branches*

Berlin
Dr. Kilian Jay von Seldeneck
Irmgard Canty M.A.
Christine Goerlipp M.A.
Poststraße 22
D-10178 Berlin
T +49.30.27876080
F +49.30.27876086
berlin@lempertz.com

München *Munich*
Emmarentia Bahlmann
Hans-Christian von Warthenberg M.A.
St.-Anna-Platz 3
D-80538 München
T +49.89.98107767
F +49.89.21019695
muenchen@lempertz.com

Brüssel *Brussels*

Henri Moretus Plantin de Bouchout
Raphaël Sachsenberg M.A.
Emilie Jolly M.A.
Dr. Hélène Mund (Alte Meister)
Lempertz, 1798, SA/AG
Grote Hertstraat 6 rue du Grand Cerf
B-1000 Brussels
T +32.2.5140586
F +32.2.5114824
bruxelles@lempertz.com

Besitzerverzeichnis

(1) 330, 494 (2) 484 (3) 417 (4) 424 (5) 285 (6) 376, 488-490 (7) 310-311, 379, 407, 413, 433, 448, 486 (8) 246, 403 (9) 328 (10) 268 (11) 241 (12) 351, 394 (13) 326 (14) 280, 366, 418-420 (15) 263 (16) 384, 422 (17) 361 (18) 236, 400-401, 404 (19) 226 (20) 437 (21) 375 (22) 493 (23) 421, 423 (24) 255 (25) 252 (26) 428-429 (27) 243 (28) 346 (29) 348 (30) 449 (31) 508 (32) 258, 377, 410-411 (33) 266, 358 (34) 343, 505 (35) 395 (36) 248 (37) 213 (38) 402 (39) 244, 465 (40) 304 (41) 327 (42) 222-223 (43) 232, 306 (44) 374 (45) 442-443 (46) 298-299 (47) 251 (48) 308-309 (49) 371 (50) 439 (51) 231 (52) 359, 396-397 (53) 388 (54) 292, 491 (55) 369 (56) 471 (57) 408 (58) 426 (59) 435 (60) 487 (61) 274, 458 (62) 218, 228, 253, 301, 372-373, 389 (63) 483 (64) 237-239, 352, 355-357, 362-363, 434, 481, 496, 509 (65) 453 (66) 325 (67) 476 (68) 273 (69) 284, 286-287 (70) 224, 256-257, 295-296, 412 (71) 305 (72) 370 (73) 233 (74) 472 (75) 462, 482 (76) 338-342 (77) 227, 229, 267 (78) 392 (79) 303 (80) 344 (81) 467 (82) 279 (83) 383 (84) 214 (85) 354 (86) 398 (87) 264, 331 (88) 270-272, 479 (89) 260 (90) 455-457 (91) 277-278 (92) 477 (93) 200-212, 259, 332-335, 497-501 (94) 360 (95) 485 (96) 324, 405 (97) 406 (98) 347 (99) 230 (100) 506-507 (101) 473 (102) 345 (103) 464 (104) 312-323 (105) 225, 249-250, 261-262, 382 (106) 247 (107) 307 (108) 441 (109) 414-415 (110) 452 (111) 254 (112) 381 (113) 329 (114) 336 (115) 386 (116) 469 (117) 475 (118) 393 (119) 399 (120) 297, 444, 446 (121) 425 (122) 242 (123) 368 (124) 281-282 (125) 387 (126) 219, 240, 275 (127) 427 (128) 385 (129) 293 (130) 430 (131) 269, 432, 447, 454, 463, 466, 470, 503-504 (132) 440 (133) 409, 478 (134) 364-365, 468 (135) 460-461 (136) 378 (137) 450 (138) 451 (139) 302 (140) 294, 353, 474, 502 (141) 492 (142) 245, 480 (143) 445 (144) 289-291 (145) 416 (146) 276 (147) 459 (148) 367 (149) 283 (150) 349 (151) 265 (152) 215-217, 220-221, 234-235, 390-391, 436, 438 (153) 495 (154) 300 (155) 337 (156) 350, 380 (157) 431

Repräsentanten *Representatives*

Mailand *Milan*
Carlotta Mascherpa M.A.
T +39.339.8668526
milano@lempertz.com

London
William Laborde
T +44.7912.674917
london@lempertz.com

Zürich *Zurich*
Nicola Gräfin zu Stolberg
T +41.44.4221911
F +41.44.4221910
stolberg@lempertz.com

Wien *Vienna*
Antonia Wietz B.A.
T +43.66094587-48
wien@lempertz.com

Paris
Raphaël Sachsenberg M.A.
T +32.251405-86
sachsenberg@lempertz.com

Academy

Kurze Videos und spannende Beiträge von Kunstexperten und leidenschaftlichen Sammlern aus aller Welt. In unserer Reihe *Lempertz Academy* haben Sie die Möglichkeit, Neues und Interessantes zu entdecken.
www.lempertz.com/de/academy.html

Alle Kunstwerke über € 2.500 wurden mit dem Datenbestand des Art Loss Registers überprüft.
All works of art of more than € 2.500 were compared with the database contents of the Art Loss Register Ltd.



Versand

Der Versand der ersteigerten Objekte wird auf Ihre Kosten und Gefahr nach Zahlungseingang vorgenommen.

Sie finden auf der Rechnung einen entsprechenden Hinweis bezüglich Versand und Versicherung.

Eventuell erforderliche Exportgenehmigungen können gern durch Lempertz oder einen Spediteur beantragt werden.

Bei Rückfragen: Linda Kieven, Farah von Depka
Tel +49.221.925729-19
shipping@lempertz.com

- Fedex / Post (mit Versicherung)
- Spedition
- mit Versicherung
- ohne Versicherung
- Abholung persönlich

Versand an:

Telefon / E-Mail

Rechnungsempfänger (wenn abweichend von Versandadresse)

Datum und Unterschrift

Shipment

Kunsthau Lempertz is prepared to instruct Packers and Shippers on your behalf and at your risk and expense upon receipt of payment.

You will receive instructions on shipping and insurance with your invoice.

Should you require export licenses, Lempertz or the shipper can apply for them for you.

*For information: Linda Kieven, Farah von Depka
Tel +49.221.925729-19
shipping@lempertz.com*

- Fedex / Post (with insurance)
- Shippers / Carriers
- With insurance
- Without insurance
- Personal collection

Lots to be packed and shipped to:

Telephone / e-mail

Charges to be forwarded to:

Date and signature



Farsettiarte

MODERN ART

PRATO 30 NOVEMBER 2019

VIEWING

MILAN: 14 - 20 NOVEMBER | PRATO: 23 - 30 NOVEMBER

Prato, Viale della Repubblica (area Museo Pecci) - Ph. +39 (0)574-572400 / Fax +39 (0)574-574132

Milan, Portichetto di via Manzoni - Ph. +39 (0)2-76013228 / Fax +39 (0)2 76012706

info@farsettiarte.it www.farsettiarte.it

ARTCURIAL

Francis PICABIA (1879 - 1953)
Paysage de la Creuse, circa 1912
Öl auf Leinwand
73,50 × 92,50 cm



IMPRESSIONISMUS & MODERNE KUNST

Auktion in Paris:
Montag 3. Dezember 2019 - 20h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Kontakt:
Elodie Landais
+33 (0)1 42 99 20 84
elandais@artcurial.com

www.artcurial.com

Lempertz-Auktion

Schmuck und Dosen am 14. Nov. 2019 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 9.–13. Nov.

Ring mit großem Brillantsolitär

10,24 ct („very light yellow“/P-R, si2). Mit Diamond Grading Report des DPL, Idar-Oberstein
Schätzpreis / *Estimate*: € 60.000 – 80.000,-



Lempertz-Auktionen

Kunstgewerbe

Bedeutende Porzellane aus zwei privaten Sammlungen
am 15. Nov. 2019 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 9. – 13. Nov.

Adam Ferdinand Tietz (1708 – 1777), zugeschrieben

Höfisches Tanzpaar. Mitte 18. Jh. Sandstein, Dame H 124 cm, mit Sockel H 205,5, B 56, T 42 cm

Herr H 120 cm, mit Sockel 201,5, B 54, T 40 cm. Schätzpreis / *Estimate*: € 15.000 – 20.000,-



Lempertz-Auktionen

Gemälde 15. – 19. Jh.
Skulpturen und Kleinplastiken
am 16. November 2019 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 9. – 13. Nov.

Peter Paul Rubens. Die Heilige Theresa von Avila
Öl auf Holz, 80 x 54 cm. Schätzpreis / *Estimate*: € 250.000 – 350.000,-



Lempertz-Auktionen



Jubiläumsauktionen

Photographie

30 Jahre Photographie bei Lempertz – 30 photographische Meisterwerke

Zeitgenössische Kunst und Photographie

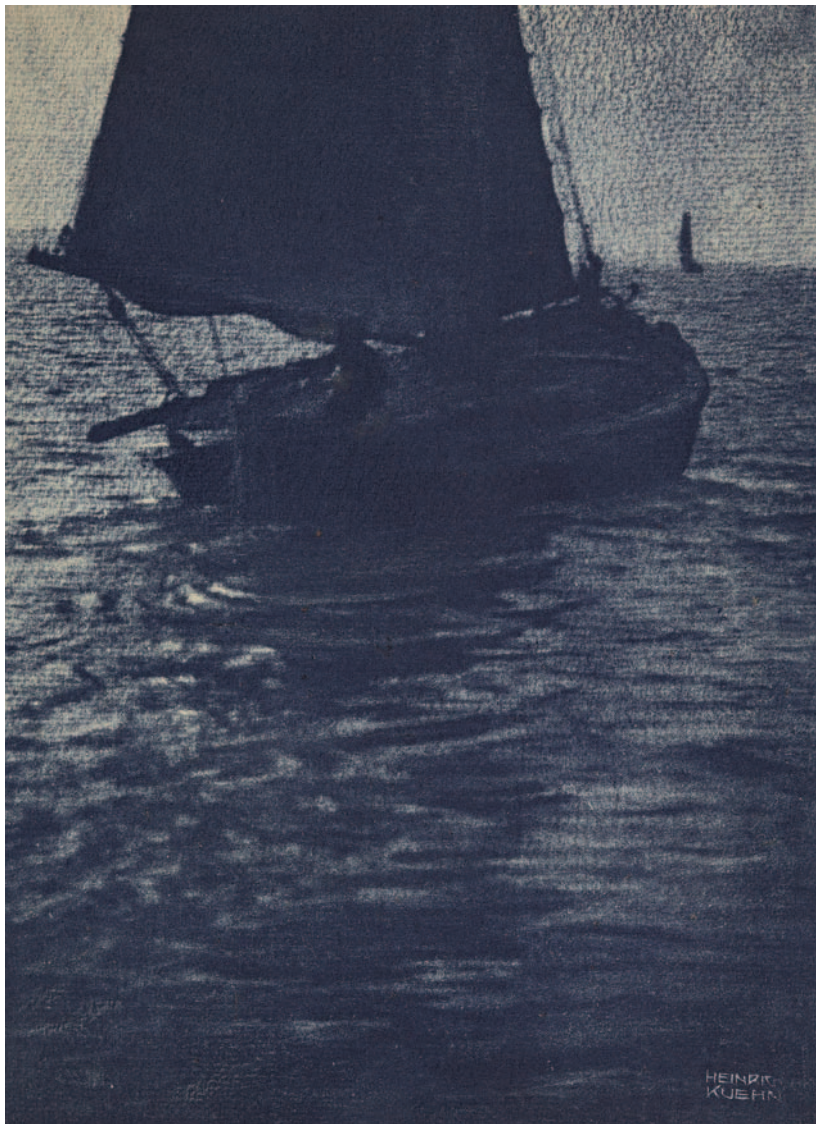
am 29./30. Nov. 2019 in Köln

Vorbesichtigungen: Brüssel 12.–14. Nov.; Berlin 14.–16. Nov.

Köln 23.–28. Nov.

Heinrich Kühn. Ohne Titel (Segelboot). Vermutlich 1897

Kombinationsgummidruck, 39,1 x 28,5 cm (39,9 x 29,5 cm). Schätzpreis / *Estimate*: € 20.000 – 25.000,-

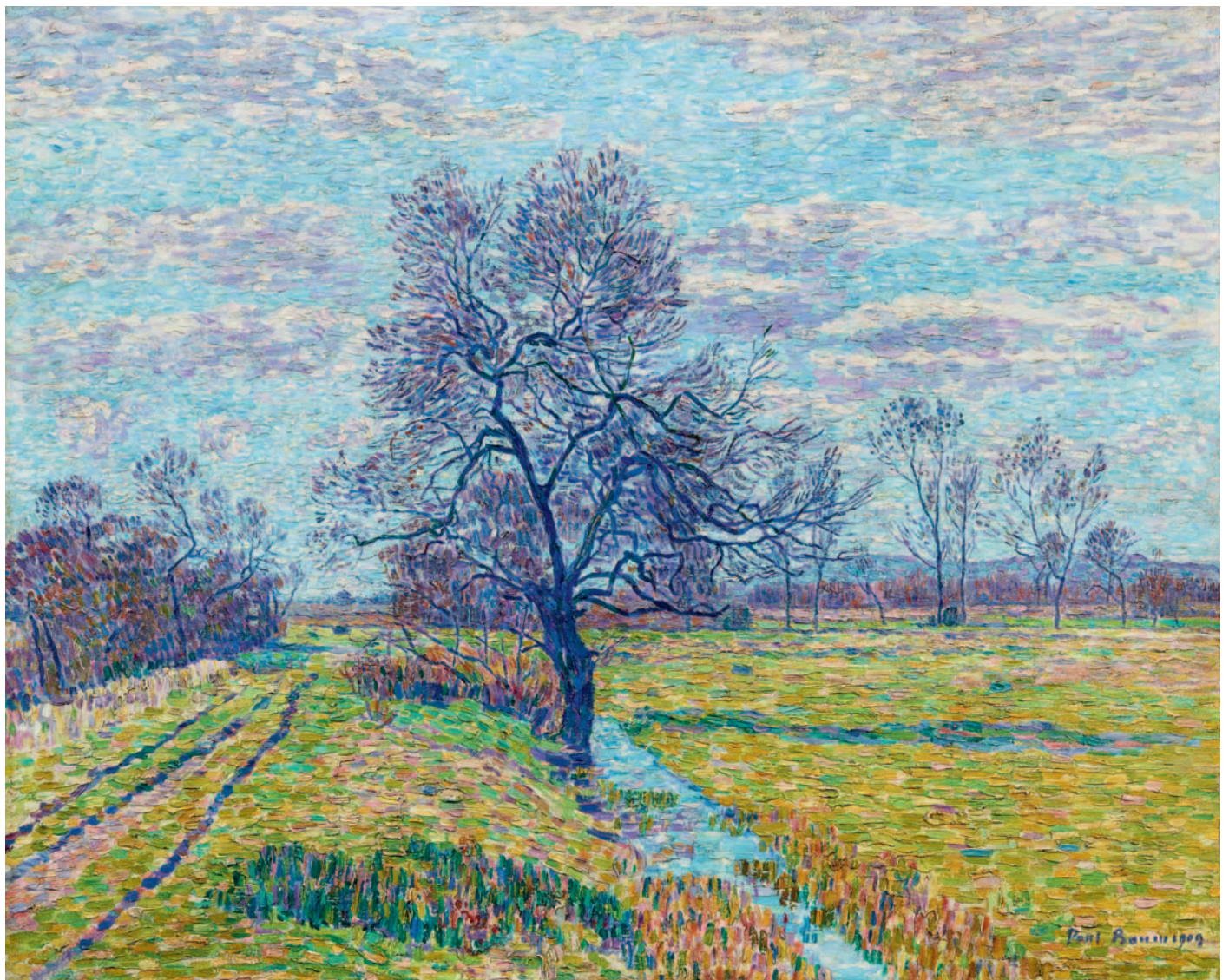


Lempertz-Auktion

Sonderauktion Paul Baum – Die Sammlung Gemmer
am 30. Nov. in Köln

Vorbesichtigungen: Brüssel 12.–14. Nov.; Berlin 14.–16. Nov.
Köln 23.–28. Nov.

Paul Baum. Frühlingslandschaft bei Hyères. 1909
Öl auf Leinwand, 50,2 x 62,3 cm. Hitzeroth F 213. Schätzpreis / *Estimate*: € 55.000 – 65.000,-



Lempertz-Auktionen



Jubiläumsauktionen

Zeitgenössische Kunst Evening Sale am 29. Nov. 2019 in Köln

Zeitgenössische Kunst Day Sale am 30. Nov.

Vorbesichtigungen: Brüssel 12.–14. Nov.; Berlin 14.–16. Nov.
Köln 23.–28. Nov.

lempertz:projects. Zeitgenössische Kunst in Brüssel

Vorbesichtigung: Brüssel 27. – 30. Nov., 2. – 3. Dez.

Hans Hartung. T 1955-23a. 1955

Öl auf Leinwand, 73 x 57 cm. Prov.: Slg. Will Grohmann. Schätzpreis / Estimate: € 100.000 – 150.000,-



Lempertz-Auktionen

Japan, Indien/Südostasien am 6. Dez. 2019 in Köln
China, Tibet/Nepal am 7. Dez.

Vorbesichtigung: Köln 30. Nov. – 5. Dez.

Nashornbecher

China, 18. Jh. H 7 cm; L 15,1 cm. Schätzpreis / *Estimate*: € 40.000 – 60.000,-



LEMPERTZ

1798

Lempertz-Auktion
Afrikanische und Ozeanische Kunst
am 29. Januar 2020
während der BRAFA und BRUNEAF
in Brüssel

Vorbesichtigung:
Brüssel 24. – 28. Jan.

Leti-Figur

Indonesien. H 15 cm

Prov.: J. Groenhuizen, 1969

Leo van Oosterom, Den Haag

Schätzpreis / *Estimate*: € 6.000 – 8.000,-

Experten

Tim Teuten

Emilie Jolly

Kontakt

Emilie Jolly, Brüssel

brussel@lempertz.com

+32.2.514.05.86



www.lempertz.com

S. Roth (1944)

